(Aus dem Englischen Seminar und dem Psychologischen Institut
der Universität Marburg)

EINHEIT UND TOTALITÄT BEI WORDSWORTH

(unter dem Gesichtspunkt psychologischer Strukturtypologie)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Marburg

Vorgelegt von

Elisabeth Schumacher

aus Gelsenkirchen

Marburg 1930

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT M. B. H.
LEIPZIG

Als Dissertation angenommen am: 28. November 1930
Berichterstatter: Herr Prof. Dr. M. Deutschbein
Tag der mündlichen Prüfung: 10. Dezember 1930
Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt

Seite

Vorwort: Der Wandel in der Wordsworth-Auffassung 2
Grundbegriffe 6
I. DEUTSCHBEINs Begriffe: romantisch und romanesk unter dem Gesichtspunkt von JAENSCHs Typenforschung 6
II. Integration und Kohärenz 12
III. WORDSWORTHs Struktur J_1 und J_3 13

I. Teil: Das Werden.

Erstes Kapitel: WORDSWORTHs Entwicklung bis zum Höhepunkt seines Künstlertums: zum Erleben und Gestalten metaphysischer Einheit und Totalität 14
A. Das Erwachen 14
I. Das Prelude und Tintern Abbey als Quelle für die Erkenntnis von WORDSWORTHs Entwicklung 14
II. Das Erwachen 17
1. Kindheit 17
2. Jugend 22
3. Studentenzeit 24
a) Cambridge 24
b) Ferien 28
4. Sturm und Drang 30
a) Ende der Universitätsjahre 30
b) Frankreich 32
c) Godwinismus 33
B. Die Bedeutung von Dorothy und Coloridge auf Grund von WORDSWORTHs Struktur J_1 und J_3 34

II. Teil: Die Reife

WORDSWORTH als Typus J_1 und J_3. Eine Analyse des reifen WORDSWORTH. Sein Verhalten zu dem Problem: Wirklichkeit und Wert 40
Zweites Kapitel: WORDSWOTRH als J_1-Künstler 40
I. Die psychologischen Grundlagen der Imagination 40
1. WORDSWORTH als Eidetiker 40
2. Die Integration bei WORDSWORTH 42
3. Die Kohärenz bei WORDSWORTH 45
II. Der dichterische Schaffensakt 46
1. Die schöpferische J_1-Phantasie 46
2. Die Bedeutung der Erinnerung 49

Seite

III. WORDSWORTHs Kunst als verlängerte und veredelte Kinderkunst 51
1. WORDSWORTH und das Kind 51
2. Die Ode an die Unsterblichkeit 52
3. Das Dahinschwinden des J_1-Künstlers in WORDSWORTH . 57
Drittes Kapitel: WORDSWORTH als Typus J_1 und J_3 in seiner Stellung zum Universum und zur Menschheit 59
I. Die romantische kosmische Intution 59
1. Wise Passiveness 59
2. Die Einheitsschau durch die Synthese der Gegensätze . . 61
II. WORDSWORTHs Stellung zur Menschheit 65
III. Die Heimat, der Boden des romantischen Erlebens (J_3) . . 67
1. Die Heimat in WORDSWOTRHs Dichtung 67
2. Die Bauernlyrik 68
3. WORDSWOTRH und der nationale Gedanke 71
4. WORDSWOTRHs politische Entwicklung im Lichte von J_1 und J_3 73
Viertes Kapitel: WORDSWORTH als Typus J_1 und J_3 in seiner Stellung zur Gottheit 74
I. Das Heilige als Kategorie des Religiösen in seiner Beziehung zum romantischen Gotteserleben 74
II. WORDSWORTH und das Christentum: Christentum und „Natural Piety“ 76
III. Numinose Erlebnisse 77
IV. Das panentheistische Glaubensbekenntnis: Einheit von Gottheit-Menschheit-Universum 80
Schluß: Zusammenfassung:
Die Bedeutung von WORDSWORTHs Veranlagung J_1 und J_3 für die Frage nach Einheit und Totalität 83

Vorwort

Der Wandel in der WORDSWORTH-*Auffassung*

Einen eigenartigen Wandel hat das Bild von WORDSWORTH seit 1850 durchgemacht: der enge Gesichtskreis des ersten WORDSWORTH-Biographen, des Bischofs CHRISTOPHER WORDSWORTH, hatte in kleinlicher Ängstlichkeit alles aus dem Leben des Dichters getilgt, was nicht in bürgerliche Verhältnisse bequem einzuordnen war. Auf diesem matten, leidenschaftslosen Bild, das CHRISTOPHER WORDSWORTH entworfen hat, ruht die ganze ältere WORDSWORTH-Forschung. Ihr vorzüglichster Vertreter ist Professor KNIGHT.

Der Gegenstand dieser Forschung war der alternde WORDSWORTH: „The sage of Rydal Mount“, der Weise der Berge, der in leidenschaftsloser Ruhe die Philosophie seines Zeitalters und seines Landes schreibt und sein Volk damit besser machen will, ist das uns von der alten Schule gezeichnete Bild. WORDSWORTH

ist der Dichter jener erhabenen Gesetze, denen sich das Individuum unterordnen muß. Anklänge an Kant werden nachgewiesen. Eine gewisse Vorliebe für die erstarrte Orthodoxie des alternden Wordsworth zieht sich durch die Forschung von Knight.

Und doch liegt dieser älteren Wordsworth-Auffassung ein ganz berechtigtes Moment zugrunde. Obgleich die Forschung einseitig vorging, trifft sie doch eine ausgeprägte Seite in Wordsworths Leben. Es wäre unmöglich, einen Dichter wie Keats oder Shelley von dieser Seite zu zeichnen. In Wordsworths Anlage eben liegt die Berechtigung zu dieser Auffassung, die uns gleichsam *eine* Perspektive seines Wesens gibt. Die Untersuchung in dieser Arbeit wird das bestätigen.

Die große Reaktion gegen Knight blieb nicht aus. Professor Harper und Legouis sind ihre Führer. Es ist bezeichnend, daß Legouis gleich sein erstes Werk über Wordsworth betitelt: „La jeunesse de Wordsworth". Das Interesse richtet sich von jetzt an auf die Jugend des Dichters. Ganz neue Tatsachen werden aufgedeckt, die neue Perspektiven eröffnen. „Wordsworth in a New Light", „Wordsworth and Anette Vallon" sind die beiden Bücher, in denen Legouis die Ergebnisse seiner Forschung über Wordsworths Aufenthalt in Frankreich — deren Anregung er Harper zu danken hat — niederlegt.

Harper in seinem Werk „William Wordsworth. His Life, Works, and Influence", 1916, das den beiden letzten Veröffentlichungen von Legouis um Jahre vorausgeht, bringt die ersten neuen Tatsachen über Wordsworth und Anette Vallon. Das ganze Werk hat eine entgegengesetze Haltung gegenüber der älteren Wordsworth-Forschung und ist aus Opposition gegen diese entstanden, wie Harper in seinem Vorwort ausdrücklich betont. Deshalb ist es natürlich, daß Harper zu sehr einen „Byronic Wordsworth" gezeichnet hat, um den großen Unterschied zu der bisherigen Wordsworth-Auffassung klar zu zeichnen, die allzusehr den „Daddy Wordsworth" in den Vordergrund gerückt hatte. Der Kampf steht bei Harper im Vordergrund. Wordsworths Sturm- und Drangperiode nimmt sein Interesse in Anspruch, denn diese Zeit offenbart ihm den echten Wordsworth.

Harper trifft mit Sicherheit die andere Seite von Wordsworth. Es ist entschieden der leidenschaftlichere, blutvollere, sympathischere Wordsworth, den er zeichnet. Er führt uns zu dem Wordsworth „who matters". Aber auch diese Seite allein ergibt bei einer Betrachtung von Wordsworth kein befriedigendes Gesamtbild.

Zwischen beiden Richtungen steht ein sympathisches Buch, das jedem deutschen Wordsworth-Forscher bekannt ist: Marie Gothein: „William Wordsworth, sein Leben, seine Werke, seine Zeitgenossen". Die neuen Forschungsergebnisse fehlen naturgemäß dem Buch, das schon 1893 erschienen ist. Aber es ist ein gutes Zeichen für das Werk von M. Gothein, daß sie das Bild des Dichters, das sie nach sorgfältigem Studium der Quellen und mit feinem Verständnis gezeichnet hat, nicht stören. So steht M. Gothein auf einer Ebene mit den heutigen Versuchen, den ganzen Dichter zu erfassen.

Die vorliegende Arbeit will versuchen, Wordsworth zu erfassen mit Hilfe der Jaenschschen Typologie[1]). Nehmen wir die einzelnen Typen zu Hilfe, die Jaensch in exakter experimentell-psychologischer Methode aufgedeckt hat, dann ergibt sich für uns ein eigenartiges Bild, das viele Widersprüche in Wordsworths Leben zu klären scheint. Viele Stellen, ich meine vor allem Tintern Abbey, die Unsterblichkeitsode, Prelude Buch I Introduction, Buch XIII, 211—452, werden von diesem Gesichtspunkt aus in einem neuen Licht erscheinen. Ich deute hier den Weg an, den die Arbeit zu diesem Zwecke nehmen wird: Knight gibt eine richtige Perspektive, die neue Forschung gibt eine richtige Perspektive. Uns ermöglicht sich auf Grund psychologischer Grundlagen die Synthese, die auch schon in mehreren neuen Arbeiten erfaßt ist. Ich erinnere an Garrod. Nur hoffe ich, daß von den psychologischen Grundlagen aus vielleicht mehr Einfachheit und Selbstverständlichkeit in der Wordsworth-Auffassung sich ergibt. In der Hauptsache zeichne ich Wordsworth in seiner wesenhaften Zeit: Garrod: „The real man is seen, not in the conflict, but in the issue of the conflict" (a. a. O. S. 23). Das heißt: der wahre Wordsworth ist der, den wir auf der Schwelle von Sturm und Drang der Jugend zu seiner Reife sehen, der noch im Besitz seiner jugendlichen Frische und Biegsamkeit ist, noch aufnahmefähig für grundlegende Eindrücke — wie sie ihm durch Coleridge vermittelt werden — und der doch den Ernst seines Dichterberufs vollkommen erfaßt hat.

Legouis formuliert diesen Gedanken in seinem Abschnitt „Wordsworth" in der Cambridge-History: „One may fix on 1805

[1]) Der erste Versuch einer Erfassung des Dichters auf psychologischer Grundlage geht dieser Arbeit voraus und ist dem gleichen Kreis entwachsen wie sie. Ihr Titel lautet: Gerhard Hensel, Das Optische bei Wordsworth. Arch. f. d. gesamte Psychologie.

as the year in, or about, which this period of Wordsworths poetical life closes ... Had he died then, in his thirty-sixth year, having lived as long as Byron and much longer than Shelley or Keats, he would have left a fame almost as high as he was to attain, though in a different character: his freshness of thought and style being taken together, his works would have stamped him as one of the most daring among the poets of his day" (C. H. S. 102). —

Der Zeitabschnitt, der diesen Wordsworth bringt, umfaßt ungefähr die Jahre 1797 bis 1805[1]). Es sind die Jahre seines romantischen Welt- und Seinerlebens, die Jahre, in denen er Einheit und Totalität verkörpert, und zwar sowohl Einheit und Totalität in sich, wie auch das Einheitserleben mit der Außenwelt. Und doch klingt auch schon in diesen Jahren der Kampf an, den Wordsworth um sein Künstlertum, sein Erleben von Einheit und Totalität, führen muß. Seit 1805 — man kann den Tod seines Bruders John als Scheidepunkt nehmen — setzt dann der Zerfall des romantischen Erlebens ein.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich — das sei zur Abgrenzung des Themas gesagt — zunächst mit der Entwicklung des Dichters bis zum Höhepunkt seines Schaffens. In der Hauptsache sucht sie die eigenartige Erlebnisform des *Romantikers* Wordsworth nachzeichnend zu verstehen. Aber dabei will sie nicht stehenbleiben. Denn von Anfang an wird sich in das romantische Erleben die englische Seite von Wordsworth schlingen. Ich sage deshalb besser: Die Arbeit sucht das romantische Erleben im Engländer Wordsworth zu erkennen und darüber hinaus die englische Komponente bei Wordsworth herauszuarbeiten, d. h. in unserer typologischen Formel ausgedrückt: die Arbeit sucht Wordsworth zu erfassen in seiner Veranlagung J_1 und J_3[1]). Eines ihrer Hauptthemata dabei wird sein, auf dieser Grundlage das allmähliche und frühe Zurücktreten des *Künstlers* in Wordsworth zu klären.

---

[1]) In diesen Jahren schrieb Wordsworth: Margaret (1797), Lyrical Ballads (1798), The Recluse (1798), Prelude (I u. II 1798; III—VII Februar—April 1804; VIII—XI Oktober—Dezember 1804; XII—XIV April—Mai 1805), 39 Gedichte (1802, publ. 1807: Poems in Two Vol.), Exc. I u. II (1802), Immortality Ode (1803 [?] 1802—1806), Ode to Duty (1805).

[1]) J_3 ist die Chiffre für den rein nach innen hin integrierten Typus, der sonst in den Büchern von Jaensch unter der Chiffre „J_i" erscheint. Wir wählten die Chiffre „J_3" wegen der größeren Übersichtlichkeit.

Grundbegriffe

I. Deutschbeins *Begriffe: romantisch und romanesk unter dem Gesichtspunkt von* Jaenschs *Typenforschung*

In der Einleitung zum „Wesen des Romantischen" (S. 7) präzisiert M. Deutschbein seine Betrachtungsweise: „Um bis zum Wesen des Romantischen vorzudringen, wird es nicht genügen, einige Züge der romantischen Bewegung aus dem Erfahrungsmaterial aufzuführen und daraus induktive Schlüsse zu ziehen; ein solches Verfahren würde nur zu einer Beschreibung oder höchstens Klassifizierung führen; unsere Aufgabe wird es vielmehr sein, eine systematische Betrachtungsweise einzuschlagen. Nur auf diesem Wege wird es möglich sein, aus der buntschillernden Farbenpracht der Romantik die Grundfarben zu erkennen. Wir werden also versuchen, das Romantische als Einheit und Totalität zu verstehen, d. h. die empirische Mannigfaltigkeit als innerlich notwendig zu begreifen.

Dieser systematische Standpunkt ist der phänomenologische. Ich habe an anderer Stelle das Wesen der phänomenologischen Betrachtungsweise dahin präzisiert, daß sie die Eigengesetzlichkeit, die immanente Struktur der geistigen Produkte erschauen will, um diese als lebendige Organismen zu begreifen, während die rein historische Methode eine solche Betrachtungsweise prinzipiell ablehnt."

Dieser phänomenologische Standpunkt, der bis zu den letzten Elementen der Erscheinungen vordringen will, ist notwendigerweise eng verwandt mit einer psychologischen Betrachtungsweise. Bei näherem Zusehen ergibt es sich, daß die phänomenologische Wesensschau ohne psychologische Fundierung ihrer soliden, notwendigen Grundlagen entbehrt. Deutschbein streift diese Notwendigkeit schon in seinem Buch (W. d. R.). Er führt ein Zitat aus Novalis an, in dem sich der Dichter über den Mangel an psychologischer Forschung beklagt. Heute ist die Psychologie tiefer gedrungen. Sie gibt uns Mittel in die Hand, die die Seele des Künstlers erkennen helfen.

Es wird deshalb in dieser Arbeit der Versuch gemacht, die phänomenologische Betrachtungsweise auf eine psychologische Basis zu stellen. Mit anderen Worten: die dichterischen Erscheinungen bei Wordsworth sollen als natürlicher Ausfluß aus seinem Wesen begriffen werden. Die Grundkräfte der dichterischen Erscheinungen der Romantik hat Deutschbein aufgezeigt

und klargelegt. Diese Arbeit möchte einen Schritt weitergehen: sie will versuchen, die klargemachten Grundkräfte mit ihrem Ursprung, der Seele des Dichters, in Verbindung zu bringen. Die Brücke zwischen der phänomenologischen und der psychologischen Perspektive ist erstmalig von JAENSCH geschlagen worden. JAENSCH kommt von strenger experimentell-psychologischer Methode her. Auf seinen Erfahrungen, die ihm jahrelange Versuche brachten, baut er eine Beziehung zwischen der Psychologie und der Ästhetik. Auf den Ausführungen von JAENSCH ruht dieser Versuch in zweiter Hinsicht. Es ergibt sich eine grundwirkende Übereinstimmung zwischen DEUTSCHBEIN und JAENSCH. Das kommt wohl daher, daß beide ihre Problemstellung durchaus organisch anfassen. Wesensmäßig fern steht daher beiden Forschungen ein nur sammelnder mechanischer Historismus[1]).

Aufgabe dieser Arbeit ist es, WORDSWORTH in seinem Erleben von Einheit und Totalität zu zeigen. Das heißt aber, der *Romantiker* WORDSWORTH soll herausgegriffen werden. Da dieser Ausdruck „der Romantiker WORDSWORTH" schon zu Mißverständnissen führen kann, weil wir unter dem „Romantiker" etwas anderes verstehen als das, was der Ausdruck gemeinhin bedeutet, will ich zur *grundlegenden Sicherung* zunächst den Begriff des Romantischen herausarbeiten[2]).

DEUTSCHBEIN hat — von der englischen Romantik herkommend — zwei Begriffe abgegrenzt, die er mit den Worten: romantisch und romanesk wiedergibt. Diese beiden Begriffe sind auf das engste verwandt mit den — nach der Terminologie der englischen Ästhetik genannten — Begriffen „Imagination" und „Fancy". Genau so decken sie sich mit dem Erleben und der Phantasie zweier Typen, die JAENSCH bezeichnet als den voll-

---

[1]) Selbstverständlich kann die phänomenologische Wesensschau auf psychologischer Grundlage nicht zustande kommen ohne die materiale Grundlage, die die historische Forschung erst schafft. Die Literaturwissenschaft ist ein Zusammenschießen von drei Perspektiven: von historischer, psychologischer und phänomenologischer Forschung.

[2]) Es muß dabei berücksichtigt werden, daß es sich hier in erster Linie um die englische Romantik handelt, die gerade in ihrer Äußerungsform bei WORDSWORTH (J_1) von der mehr sich sehnenden theoretisierenden deutschen Romantik (J_2) abweicht. Während WORDSWORTH in seinem Künstlertum die naive kindhafte J_1-Veranlagung verkörpert, die noch die ursprüngliche Einheit besitzt, sucht der deutsche Romantiker in seiner jünglingsaffinen J_2-Struktur das Ideal in weiter Ferne.

integrierten Typus (J_1) auf der einen Seite und den Synästhetiker (S) auf der anderen. Es ergibt sich das Resultat: Romantiker — Imagination — J_1-Phantasie — J_1-Typus; romanesker Künstler — Fancy — Synästhetikerphantasie — Synästhetikertypus. Ich will zunächst versuchen, die Beziehungen dieser Begriffe zueinander aufzuzeigen.

Den Kern treffen wir, wenn wir die Orientierung am empirischen Sein, d. h. die Auffassung der Wirklichkeit dieser beiden Typen betrachten. Das gemeinsame Band, das beide Typen verbindet, ist ihr Künstlertum. Die künstlerische Phantasie nimmt eine besondere Stellung der Wirklichkeit gegenüber ein: die künstlerische Seele ist von Haus aus schöpferisch, vor aller Erfahrung. Die Umwelt bringt nur die nötige Spannung hervor, damit der künstlerische Genius sich entfalten kann. So weicht jede künstlerische Phantasie von dem ab, was wir im gewöhnlichen Sinne Wirklichkeit nennen. Diese Abweichung eben bedeutet ihr Künstlertum. Wenn wir daher den Romantiker von dem romanesken Künstler trennen wollen, so müssen wir uns gerade mit ihrer „Abweichung vom Wirklichen" beschäftigen[1]).

Die romantische Phantasie in ihrer organischen einfühlenden Art ist *gegen* eine Vergewaltigung des Wirklichen. Sie ist immer liebend an das Wirkliche hingegeben. Die sinnverwirrende Fülle der Erscheinungen, ihre unruhige Mannigfaltigkeit sucht sie durch sympathisches Einfühlen in ihren großen einheitlichen Linien, die sie durchziehen, zu erfassen. Man merkt, daß das nicht nur das Wesen des Romantischen ist, sondern daß diese J_1-Phantasie eine Gruppe von Künstlern unter sich begreift, die man unter vielen anderen Namen findet. Das Romantische aber ist *eine* der vielen Untergruppen. Man kann für diese Geisteshaltung im allgemeinen auch den Namen „naturalistisches Künstlertum" nehmen. „Die naturalistische Künstlerseele", das ist ein weiter Begriff vom einfachen Photographen bis zum höchsten schöpferischen Genie. Goethe gibt die ganze Schwankungsbreite dieses Begriffs in den Worten wieder (Weimarer

[1]) Zu unseren Ausführungen paßt sehr gut, wie wir noch sehen werden, ein Wort von Dilthey: „Die Phantasie tritt uns als ein Wunder, als ein von dem Alltagstreiben der Menschen gänzlich verschiedenes Phänomen gegenüber, *ist aber doch nur eine mächtigere Organisation gewisser Menschen*, welche in der seltenen Stärke elementarer Vorgänge gegründet ist; von diesem aus baut sich dann das geistige Leben seinen allgemeinen Gesetzen gemäß zu einer ganz von dem Gewöhnlichen abweichenden Gestalt auf." (Das Erlebnis und die Dichtung S. 179/80.)

Ausgabe I, Band 47, Seite 80): „Wie die *einfache Nachahmung* der Natur auf dem ruhigen Dasein und einer liebevollen Gegenwart beruht, die *Manier* eine Erscheinung mit leichtem fähigem Gemüt ergreift, so ruht der *Stil* auf den tiefsten *Grundfesten* der (anschauenden) Erkenntnis, auf dem *Wesen der Dinge*, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen." Die einfache naturalistische Seele bleibt also unmittelbar in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen befangen. Sie erhebt sich nicht hinaus ins Vergeistigte, Metaphysische. Goethe sagt, sie arbeitet ohne „mühsame Abstraktion". Dieser einfache erdgebundene Naturalismus begnügt sich mit liebevoller Kleinmalerei, photographenartiger Wiedergabe der empirischen Erscheinungen. Er geht ganz auf im Formenreichtum der Natur. (Vgl. Wordsworths Kritik an Scott.)

Goethe gibt eine deutliche Schilderung davon, wie sich der einfache Naturalismus zum höheren, durchgeistigten entwickelt: „Die einfache Nachahmung arbeitet gleichsam im *Vorhof des Stils* . . ." „Je treuer, sorgfältiger, reiner sie nun zu Werke gehet, je ruhiger sie das, was sie erblickt, empfindet und je gelassener sie es nachahmt, je mehr sie sich dabei zu denken gewöhnt, d. h. je mehr sie das Ähnliche zu vergleichen, das Unähnliche voneinander abzusondern und einzelne Gegenstände unter *allgemeine Begriffe* zu ordnen lernet, desto würdiger wird sie sich machen, das Heilige zu betreten." Das Denken, von dem Goethe hier spricht, ist aber kein abstraktes Denken, sondern es ist ganz gegenständlich: es ist eine vergeistigte Anschauung. Vertreter dieses höheren geistigen Naturalismus sind Leonardo, Goethe, Wordsworth.

Die „allgemeinen Begriffe", von denen Goethe spricht, bilden die großen Linien, die die Natur durchziehen. Jaensch spricht von Rahmen, auf denen das gesamte Sein ruht: es sind nach ihm nicht Rahmen, sondern vielmehr müssen wir von einem Rahmensystem sprechen: große Rahmen, in die kleinere fachwerkartig eingeschaltet sind, in diese wieder kleinere usw. Die umfassendsten Rahmen sind die Kategorien, die Grundstrukturen von allem Wirklichen sind. Diesen allgemeinsten Formen der Wirklichkeit aber fügt sich die J_1-Phantasie. Sie erachtet es als ihre Aufgabe, in ihrem Dienste zu wirken und so einen tiefen Blick dem gewöhnlichen Auge zu öffnen. So ist dieser höhere Naturalismus in Wahrheit eine „Offenbarung des offenen Geheimnisses".

Das Leben ist dazu verurteilt, selten zur vollen Idealausprägung zu gelangen. Es bleibt meistens im Fragmentarischen stecken. Hier greift die Kunst ein. Die Aufgabe der J_1-Phantasie in der sehr wesenhaften Definition von JAENSCH ist demnach[1]): „Wo die Phantasie des J_1-Typus, die immer dem Leben und der Wirklichkeit hingegeben ist, sich nicht damit begnügt, das Wirkliche darzustellen, sondern Neues hinzufügt, da besteht diese Zutat hauptsächlich darin, die durch Zufall, Schicksal und anorganische Einlagerung gewöhnlich *verschütteten Tendenzen sichtbar werden zu lassen*, also dasjenige, was im Leben und in der Wirklichkeit oft Torso bleibt, zu runden und auszuformen." Zu ganz ähnlichen Definitionen kommt DEUTSCHBEIN, wenn er vom Wesen der Imagination spricht (W. d. R. S. 20): „Die Imagination ... erschaut den *Zusammenhang des ihr Gegebenen*, sie gibt eine Wesensschau. Die Intuition der Imagination lehrt den Menschen diesen *Zusammenhang als etwas Notwendiges*, als den Ausfluß eines Lebens, eines Organismus begreifen. Denn die Einheit der Gegensätze ist nur im Organischen möglich, das zugleich Einheit und Ganzheit ist; und so sieht die Imagination in der letzten Einheit, dem Universum, einen lebendigen Organismus. So schafft Imagination Einheit und Ganzheit ..." Die Phantasie des J_1-Typus oder die Imagination — so können wir jetzt sagen — ist die Kraft der an dem Universum, der Natur orientierten Künstlerseele. So bewegt sich ihr autokratisches Element immer im Bereich einer „*möglichen* Welt". Die deutsche Romantik, die sich viel mit der Theorie der Poesie beschäftigt hat, fordert für das Genie, daß es den inneren tiefen Zusammenhang des Universums erfasse, daß es die unendliche Mannigfaltigkeit in ihrer Einheit offenbare. Aber stets steht das Schaffen dieses Genies eng mit dem Realen in Verbindung. Das, was der Romantiker will, ist eine höhere Wirklichkeit.

Diesem gewissermaßen realen Transzendentalismus gegenüber aber steht ein anderes Künstlertum, dessen Phantasie sich durchaus nicht am Realen orientieren will. Es ist ganz von sich aus bestimmt, durchaus expressionistisch, geht mit den Kategorien, auf denen die Wirklichkeit aufgebaut ist, ganz willkürlich um. Es erstrebt geradezu eine willkürliche Synthese des Mannigfaltigen und mischt Totes mit Lebendigem, das Organische mit

[1]) Vgl. hierzu die Ausführungen in dem Artikel von JAENSCH: „Die Fortbildung der Eidetik" in dem Sammelwerk: „Die Biologie der Person," hrsg. von Prof. BRUGSCH und Prof. LEWY, Berlin und Wien 1930; S. 903 f.

dem Anorganischen untereinander. Je größer die Mischung der umfassendsten Rahmen ist, desto ausgeprägter ist die Synästhetikerphantasie. Der S-Typus aber fällt ganz zusammen mit dem romanesken Künstler, den Deutschbein aufgestellt hat. Jaensch betont das selbst: „Dieses Kennzeichen gilt auch für die Phantasie des ‚romanesken' Typus, den der Anglist Max Deutschbein abgegrenzt hat, und der sich jedenfalls innerhalb des Bereiches, in dem sich Psychologie und Literaturwissenschaft schneiden, ganz mit dem Synästhetikertypus deckt. Bei der Wahl des Ausdrucks ‚romanesk' ist wohl die sehr zutreffende Beobachtung mitbestimmend gewesen, daß in den romanischen Literaturen, und insbesondere in der französischen, der Synästhetikertypus weit stärker vorherrscht als in der deutschen oder gar in der englischen"[1]). Das Organ für den romanesken Typus aber ist vorzugsweise die Fancy (W. d. R. S. 16): „Die Fancy erzeugt eine losere Einheit als die Imagination. Die Fancy ergibt nur eine Vereinigung der von ihr kombinierten Elemente; die Verknüpfung erscheint mehr als ein Produkt der Laune und Willkür als der inneren Notwendigkeit."

So ist das Produkt der Fancy die „invention", die Erfindung, während das Produkt der Imagination die „discovery", die Entdeckung ist. Diese „discovery" ist die Offenbarung der transzendentalen Welt. Die Wirklichkeit wird dem J_1-Dichter transparent. Das romantische Genie steht daher in Verbindung mit dem Unendlichen, es kann daher Aufgaben der Erkenntnis für Jahrhunderte vermitteln. Die romaneske Kunst hingegen ist schöner Schein, Fiktion, Spiel. Hier hat die sog. „romantische Ironie", bei der der Dichter über dem Werk steht, ihren Ursprung. Es müßte eigentlich „romaneske Ironie" heißen. Diese Ironie ist die Zerstörung der Illusion, des schönen Scheins, dessen der Dichter sich bewußt ist (vgl. die Ausführungen von Deutschbein in seinem Aufsatz „Romantisch und romanesk", Britannica; Förster-Festschrift 1929 S. 218 ff.).

Für die vorliegende Arbeit ist es wichtig, die psychologische Fundierung der beiden Typen zu geben. Für uns kommt nur der romantische J_1-Typus in Frage, den S-Typus streife ich, um die Eigenart des Romantikers eindeutig herausheben zu können.

Den Romantiker haben wir schon als einen Typus kennengelernt, der seiner ganzen Veranlagung nach zur Einheit und

[1]) Vgl. hierzu die Ausführungen von Jaensch: Die Fortbildung der Eidetik a. a. O. S. 903 f.

Totalität hindrängt. Ein ganz typisches Beispiel hierfür ist die Stelle aus „Tintern Abbey" bei Wordsworth:

T. A. 28: Felt in the *blood*, and felt along the *heart*;
And passing even into my purer *mind*.

Das soll nicht nur eine Gleichberechtigung der einzelnen Funktionen — die in Totalität, d. h. ganz, vollständig und jede einzelne entwickelt sind — andeuten, sondern das weist auch darauf hin, welch eine geschlossene Einheit sie für Wordsworth bedeuten, dem ein Erleben erst vollwertig ist, wenn sein ganzer Mensch — in seiner Einheit und Totalität — ergriffen wird.

Aber erst durch die Entdeckung der *Integration* durch Jaensch wird uns die romantische Einheit und Totalität verständlich. Das ist es ja immer, was auch die deutschen Romantiker betonen: nur ein ganzer, vollentwickelter Mensch kann ein blühendes, vollentwickeltes Universum begreifen.

II. Integration und Kohärenz

Die *Integration* mit ihrer Sonderausprägung, der *Kohärenz*, bildet somit die psychologische Fundierung der Arbeit. Die Integration zeigt sich schon in den elementaren Seelenschichten häufig durch das „eidetische Phänomen" an. Die Bedeutung des vorstellungsnahen Anschauungsbildes bei Wordsworth, das auch aus der Integration entspringt, hat Hensel in seiner Arbeit: „Das Optische bei Wordsworth" gezeigt. Jaensch betont den Zusammenhang, in dem das eidetische Phänomen, diese „subjektiven optischen Anschauungsbilder", mit dem seelischen Gesamtgeschehen steht (Ztschr. f. Ästh., S. 23): „Aber das eidetische Erleben selbst entspringt ... noch tieferen Quellen. Es ist nur eine Sonderform jener Kohärenz von Innen- und Umwelt, die das Welterleben der Jugendlichen und bleibend Jugendlichen beherrscht."

Diese Kohärenz von Innen- und Umwelt ist aber auch noch nicht die letzte Wurzel, bis zu der wir vordringen können, um das romantische Kunsterleben zu begreifen (Ztschr. f. Ästh., S. 25): „Die Kohärenz von Innen- und Umwelt ist ja nur dadurch möglich, *daß seelische Funktionen, die gewöhnlich voneinander getrennt sind, hier ineinandergreifen und einander durchdringen.* Wahrnehmung und Vorstellung durchdringen einander in noch ungeschiedener Einheit, ebenso Gefühl und Wahrnehmung. Die wechselseitige Durchdringung der einzelnen Funktionen ist, wie sich gezeigt hat, das Merkmal einer bestimmten

körperlich-geistigen Organisation ... Jeder, der einmal wirklich jung gewesen ist, hat wenigstens in dieser Lebenszeit etwas von diesem Typus gehabt, und manche behalten ihn lebenslang, namentlich auch Künstler und kunstgestimmte Menschen. Charakteristisch für ihn ist nach der seelischen Seite die *enge wechselseitige Durchdringung der psychischen Funktionen untereinander* und die besonders weitgehende Abhängigkeit des körperlichen Geschehens vom seelischen ... So erklärt sich insbesondere auch die *Harmonisierungstendenz* und der *Zug zur organischen Einheit* in der Kunst." In dieser Stelle haben wir die psychologische Fundierung für die Einheit und Totalität, die Wordsworth verkörpert: „Wahrnehmung und Vorstellung durchdringen sich in ungeschiedener Einheit, ebenso Gefühl und Wahrnehmung."

Durch diese wechselseitige Durchdringung der psychischen Schichten aber ist immer der ganze Mensch mit allen Kräften an jedem Erleben beteiligt. Das ist für uns das wichtige Ergebnis: die menschliche Einheit und Totalität ist die Grundlage zum Erleben der metaphysischen Einheit und Totalität.

Einen kurzen Blick müssen wir noch zurückwerfen auf die seelische Struktur des Synästhetikers, der den entgegengesetzten Künstlertypus bildet. Ist der Romantiker der Typus, der — wenigstens in der Vorstellung — Einheit und Totalität manifestiert, so ist der romaneske Künstler der Künstler der Uneinheitlichkeit und Zerrissenheit. War für den romantischen Typus die Durchdringung der Funktionen charakteristisch, so fehlt dem Welterleben des romanesken Künstlers die einheitliche Geschlossenheit. Er erlebt durchaus „brockenhaft", einzelne „affektbetonte Komplexe" werden nach außen projiziert.

Bis jetzt bewegten wir uns in der Sphäre des Künstlertums, in der wir durchgehende Unterschiede aufdeckten, die aber immerhin durch das gemeinsame Band des Künstlers miteinander verbunden waren.

III. Wordsworths *Struktur* J_1 *und* J_3

Nun betreten wir ganz anderen Boden[1]): „Scharf geschieden von diesen wesentlich nach außen integrierten Typen sind diejenigen, welche nach außen hin gar nicht, sondern nur nach innen hin integriert sind (J_3). Sie haben mit der Außenwelt

[1]) Bericht über den X. Kongreß f. experimentelle Psych. in Bonn 1928, S. 126.

keine oder nur eine sehr lockere Verknüpfung, wie bis in die elementaren Schichten ihres Vorstellungslebens hinein nachweisbar ist. Eine um so festere Verknüpfung zeigt ihr Innenleben in Gestalt einer festen Lebenslinie, was sich kurz, wenn auch etwas ungenau ausgedrückt, in der Anlage zu Charakter und Echtheit äußert."

Sehr wichtig für diesen Typus ist es, daß er durch das vollkommene Wegfallen der Kohärenz niemals Künstler hervorbringen kann. Die sinnlichen Inhalte, in denen die Außenwelt gegeben ist, treten in seinem Bewußtsein zu stark zurück. Die Wahrnehmungswelt ist von der Vorstellungswelt abgespalten, es fehlt daher die Hingabe an die Außenwelt. Sie bleibt für den J_3-Typus Objekt und verschmilzt nicht mit ihm zu einer Einheit. So ist der J_3-Typus der Typ der Echtheit und des Charakters, aber naturnotwendig *ohne* Künstlertum.

In dem ersten Teil der Grundbegriffe habe ich die beiden verschiedenen Künstlertypen: romantisch und romanesk einander gegenübergestellt. Wordsworth ist in seinem Künstlertum durchaus Romantiker. Jetzt aber stoßen wir auf die eigenartige Verquickung in Wordsworths Anlage: es wird schon ins Auge gesprungen sein, daß die Züge des zuletzt gezeichneten J_3-Typus sich mit vielen Zügen in Wordsworths Charakter decken. Der J_3-Typus ist ohne Künstlertum. So entsteht vor uns ein Bild von Wordsworths Wesen, das sich aus zwei wesentlichen Seiten zusammensetzt: Wordsworth zeigt Züge von J_1 und J_3. Daher von vornherein der Kampf um sein Künstlertum und auf der andern Seite das ausgesprochene Gefühl für Echtheit und Charakter.

Erster Teil: Das Werden

Erstes Kapitel

Wordsworth's Entwicklung bis zum Höhepunkt seines Künstlertums: zum Erleben und Gestalten metaphysischer Einheit und Totalität

A. Das Erwachen

I. *Das Prelude und Tintern Abbey als Quelle für die Erkenntnis von Wordsworths Entwicklung*

Ganz entsprechend seiner Struktur J_1 und J_3 ist für Wordsworth nicht die Schönheit das oberste Gebot. Sein leitender Gedanke ist die Wahrheit. Wordsworths Werdegang als Dichter ist ein allmählich immer klareres Erkennen der Wahrheit.

Im Kindheitsalter und im frühen Jugendalter tritt nach den Forschungen von Jaensch im allgemeinen der vollintegrierte Typus in den Vordergrund. Es ist deshalb selbstverständlich, daß dieser erste Teil der Arbeit sich mit der J_1-Komponente bei Wordsworth befassen muß. Das Prelude gibt uns die Bestätigung zu dieser Behauptung.

Das Erwachen des künstlerischen Geistes, das Wordsworth im Prelude und im Tintern Abbey nachzeichnet, ist von Anfang an typisch für die Stellung, die der J_1-Typus der Welt gegenüber einnimmt. Jaensch hat die Übereinstimmung der kindlichen und jugendgemäßen Erlebnisform mit der seelischen Struktur des Künstlers nachgewiesen. Die frühere Auffassung, die das Kind als einen kleinen Erwachsenen darstellte, ist von der neueren Psycholgie widerlegt worden. Dagegen ist es erstaunlich, in welch einer genauen und tiefdringenden Weise Wordsworth die Eigenart des kindlichen Erlebens erfaßt. Auf seiner durchaus richtigen Erkenntnis beruht auch seine außergewöhnliche Hochschätzung des Kindes, die uns später noch beschäftigen wird.

Jaensch sagt in der Zeitschrift für Ästhetik S. 17: „Durch diese Typenforschung haben wir nun zunächst die elementaren Strukturen des jugendlichen Geistes näher kennen gelernt. Es hat sich uns hier mit exakten Methoden eine beinahe ungeahnt neue Welt erschlossen. Andererseits wurde das kombinierte experimentell strukturpsychologische Verfahren auf das ästhetische Bewußtsein angewandt. Es ergab sich dabei eine überaus enge Beziehung zwischen der elementaren Grundstruktur des jugendlichen Geistes und der des ästhetischen Bewußtseins. Die Erwachsenen, die die Struktur des ästhetischen Bewußtseins in besonders deutlicher Ausprägung oder Überhellung darbieten, zeigen zugleich immer in irgendeiner Hinsicht etwas von der Struktur des jugendlichen Geistes. Es sind Menschen, die bis in die elementaren Schichten des Bewußtseins, ja in der ganzen körperlich-geistigen Persönlichkeit, etwas von ihrer Jugendart behalten und sie fortgebildet haben. *Damit gewinnen die Forschungen über die Struktur des Jugendgeistes eine enge Beziehung zur Analyse des ästhetischen Bewußtseins und treten teilweise in deren Dienst.*“

Aus dieser psychologischen Fundierung heraus verstehen wir, daß die Kunstform des Romantischen in ihrem überwiegend emotionalen Charakter eine durchaus jugendgemäße Erlebnisform darstellt. Der durchschnittliche romantische Dichter kann nur

produktiv sein, solange er jung ist. Deshalb ist es für ihn das Kennzeichen des Genies, sich die jugendliche Erlebnisform durch das ganze Leben hindurch zu erhalten (Coleridge). Es kommt gerade bei der Frage nach Wordsworths Künstlertum darauf an, wie lange Wordsworth die jugendaffine Struktur behält.

Das Thema von Tintern Abbey, das Thema vom Prelude ist das gleiche: der Dichter gibt gleichsam seinen Werdegang als Erklärung dafür, wie gerade ihm es möglich war, so tief die Wahrheit zu erkennen. Es ist oft darauf hingewiesen worden, daß Wordsworth als Quelle nicht zuverlässig genug ist. Von einem historischen Standpunkt aus, der in einem einfachen Vergleich der Tatsachen die erschöpfende Forschung sieht, ist dieser Vorwurf verständlich. Aber es bleibt die Frage offen, ob dieser Standpunkt jemals zu einem befriedigenden Ergebnis führen kann. Wordsworth hat viele Einzeltatsachen aus seiner Kindheit übergangen und das Prelude von vornherein unter einer bestimmten Perspektive geschrieben. In diesem Gedicht wollte Wordsworth — der sonst steht und fällt mit dem Ausspruch: „Every great poet is a teacher" — sich selbst erziehen. Das Wichtige, Wesentliche für Wordsworth war, sein inneres Werden von seinem ersten Keimen bis zum vollentwickelten reifen Bewußtsein zu zeigen. Das Prelude sollte ihm dabei ein Prüfstein sein, wie weit er zum Dichterberuf berechtigt war. „Growth of a poet's Mind" lautet der Untertitel zum Prelude. Das heißt mit anderen Worten: Wordsworth verfolgt das allmähliche Erwachen zum Empfinden für das Organische, das Kosmische, für die metaphysische Einheit des Universums. Das ist der Leitgedanke vom Prelude. Und demgegenüber werden alle etwa nicht stimmenden Kleinigkeiten wesenlos[1]). In seinem Alltagsleben zeigt Wordsworth unbedingt Züge, die Egoismus und Eitelkeit verraten. Und gerade das Sympathische beim Prelude ist das völlige Zurücktreten dieser Eitelkeit. Wohl steht das persönliche Erleben beim Prelude im Vordergrund. Aber sein Wert liegt gerade darin, daß im Prelude dieses persönliche Erleben hinausgehoben ist in eine Sphäre des allgemein Menschlichen. Garrod

[1]) Dazu sind wir heute in der Lage, die frühe Fassung des Prelude mit der späten Ausgabe zu vergleichen. Es ergeben sich die Unterschiede zwischen beiden, daß in der Fassung von 1850 der erstarrte orthodoxe Wordsworth häufiger zu Worte kommt, selbstverständlich immer mit der Tendenz, seinen früheren romantischen Standpunkt den Einrichtungen von Kirche und Staat anzupassen.

drückt das sehr fein aus (W. Lect. and Essays, S. 26): „But the author was born, one might think, of a mountain or a river, rather than of human parents; and everything that he has to tell us of himself meets us like a clean breeze, carrying none of the casual impurities of social or intellectual competition."

So stehen die einfachen Freuden in den ersten beiden Büchern des Prelude in einem eigenartigen Kontrast zu den vielen traurigen Erlebnissen, die Wordsworth in seiner Kindheit durchgemacht hat. Das Prelude bringt nur die frohen Bilder. Über der ersten Kindheit und Jugend liegt der Glanz ausgebreitet, der über allen guten Wordsworth-Dichtungen liegt: „The light that never was, on sea or land." Deshalb betont Legouis: „The Prelude is all true, though it does not present us with the whole truth" (C. H., S. 97).

Jetzt haben wir den Schlüssel zu einer richtigen Betrachtung des Prelude: seinen Schilderungen liegt eine tiefere Wahrheit zugrunde, die uns trotz oder gerade wegen der einseitigen Schilderung des äußeren Lebenslaufes die Idee des reinen Wordsworth enthüllt. Auf diese „deeper truth" aber kommt es an. Gleichsam eine kurze Zusammenfassung des Prelude, man könnte sagen seinen reinen Extrakt, bringt Tintern Abbey. Man kann bei der Lektüre von Tintern Abbey stets viele Stellen des Prelude heranziehen, die dasselbe besagen. Tintern Abbey ist durchaus romantisches Erleben von Einheit und Totalität. Irgendwelche christlichen Anschauungen liegen wesensfern. Das gleiche gilt vom Prelude. Beide zeigen (Garrod S. 29) „... the image of the poet's *true* being, of his slowly self-realizing individuality, of that in him in virtue of which he is a ‚dedicated spirit'".

II. *Das Erwachen*

1. *Die Kindheit*

Das erste Buch des Prelude zeigt Wordsworth in seiner frühen Kindheit. Man denkt an Garrods Worte: „The author was born, one might think of a mountain or a river, rather than of human parents." In diesem ersten Buch der Kindheit fehlt jegliche Erwähnung der Eltern. Erst viel später, im fünften Buch des Prelude, Vers 256 ff., spricht Wordsworth von seiner Mutter in freundlicher Erinnerung, aber mit matter Zeichnung ihrer Persönlichkeit. Hingegen bildet die organische Überleitung von der Besprechung der Aufgaben seiner Poesie, von seiner

Verzweiflung an der eigenen Kraft[1]) zu den ersten Kindheitserlebnissen der Derwent-Fluß: Prel. I, 271[2]):

Was it for this
That one, the fairest of all Rivers, lov'd
To blend his murmurs with my Nurse's song,
And from his alder shades and rocky falls,
And from his fords and shallows, sent a voice
That flow'd along my dreams? For this, didst Thou
O Derwent! travelling over the green Plains
Near my „sweet Birthplace", didst thou beauteous Stream,
Make ceaseless music through the night and day
Which with its steady cadence, tempering
Our human waywardness, compos'd my thoughts
To more than infant softness, giving me,
Among the fretful dwellings of mankind,
A foretaste, a dim earnest, of the calm
That Nature breathes among the hills and groves.

Die wenigen Ereignisse, um die sich die Naturbetrachtungen und die psychologischen Erörterungen schlingen, spielen sich auch alle draußen in der Natur ab. Über dem ganzen Buch liegt ein frischer Hauch der Gegend. Es entsteht — bei der Schilderung der ersten Spiele und der ersten unbewußt empfangenen Eindrücke der Natur auf den Knaben — eine Landschaft vor uns, deren kühle und herbe Zurückhaltung wir in Wordsworths Gedichten wiederfinden. In seinem „Guide through the Districts of the Lakes" gibt Wordsworth eine Einführung in die Gegend der cumbrischen Berge: Von den hohen, im Mittelpunkt liegenden Bergen — dem Scawfell und dem Helwellyn — spürt man am besten den zweifachen Reiz der Landschaft: man sieht über die Berge und Täler ringsum hinweg auf das unendliche Meer. Die Gegend zeigt nördliches Klima: Regen und Sonnenschein wechseln in rascher Folge. Die Luft ist rein, klar und durchsichtig.

Aus dieser Landschaft steigt — pflanzenartig mit ihr verwachsen — das Wesen des Dichters. In auffallender Einsamkeit entwickelt sich der Knabe. Menschen werden kaum erwähnt. Bücher haben lange Zeit keinen Einfluß auf ihn. Das Kind aber ist rückhaltlos der Natur hingegeben mit einer eigenartigen

[1]) Garrod weist darauf hin, daß in dem einleitenden Teil zum I. Buch des Prelude das Moment der Hemmungen immer wieder kehrt. Prel. I, 141: „Impediments from day to day renewed".

[2]) Wo nicht besonders vermerkt, zitiere ich nach der Fassung von 1805.

Leidenschaftlichkeit. Seine Freude ist es, ganz allein umherzustreifen und halbe Tage in den Bergen herumzuklettern. Prel. I, 305:

> Fair seed-time had my soul, and I grew up
> Foster'd alike by beauty and by fear;

Beauty und Fear sind die beiden Leitworte des ersten Buches. Die Natur erregt Schrecken und Furcht. Sie übernimmt die Erziehung des Knaben und straft ihn, wenn er ihren Frieden gestört hat. Prel. I, 321:

> . . . . . moon and stars
> Were shining o'er my head; I was alone,
> And seem'd to be a trouble to the peace
> That was among them.
> — — — — — — — — — —
> . . . . . and, when the deed was done
> I heard among the solitary hills
> Low breathings coming after me, and sounds
> Of undistinguishable motion, steps
> Almost as silent as the turf they trod.

Kein Wort von den Eltern, von den Menschen, die den Knaben erziehen.

Auf ganz anderem Boden liegt das Erlebnis der nächtlichen Bootsfahrt. Hier hatte der Knabe nicht den heiligen Frieden der Natur verletzt. Keinem Vogel waren Schlingen gelegt worden, kein Haselnußstrauch geplündert. Das Gewissen hat mit diesem Erleben der Furcht nichts zu tun, es ist auch gar nicht so sehr ein Leben der Furcht, als ein solches des *Furchtbaren* in der Natur. Wir werden hier an die Erscheinungsformen des Numinosen erinnert. Es sind erste unbewußte Heimsuchungen des Sinnverwirrenden, Furchtbaren, die tagelang das Seelenleben durch ihre furchtbare Größe zerschlagen. Prel. I, 416:

> And, through the meadows homeward went, with grave
> And serious thoughts; and after I had seen
> That spectacle, for many days, my brain
> Work'd with a dim and undetermin'd sense
> *Of unknown modes of being;* in my thoughts
> There was a darkness, call it solitude,
> Or blank desertion — — — — — — — —

Und gleich nach diesen Versen folgt:

> Wisdom and Spirit of the universe!
> Thou Soul that art the eternity of thought!
> That giv'st to forms and images a breath

And everlasting motion! not in vain
By day or star-light thus from my first dawn
Of Childhood didst Thou intertwine for me
The passions that build up our human Soul
Not with the mean and vulgar works of Man
But with high objects with enduring things,
With life and nature purifying thus
The elements of feeling and of thought,
And sanctifying, by such discipline,
Both pain and fear, until we recognize
A grandeur in the beatings of the heart.

Mehrere derartige Betrachtungen sind in die Schilderungen der einfachen Kindererlebnisse eingestreut. Man kann sagen: nach jeder Schilderung eines kindlichen, wenig hervorragenden Erlebnisses findet sich eine allgemeine Vertiefung, die philosophische Erkenntnisse widerspiegelt: so tritt in der Furcht, in dem Schaudern die unbewußte Empfindung von ‚unknown modes of being' auf: ein erster leiser Anklang zur späteren einheitlichen Erfassung des Seins. Hier treten auch schon die „presences' auf. Diese ‚Gegenwärtigkeiten'[1]) sind ein typisch romantisches Erleben, deshalb bringt Wordsworth sie als wichtiges Wesen seiner Dichtung gleich in dem Schildern seines ersten Erwachens. So sind die ‚presences' für unsere Betrachtung des Erwachens zur Einheit und Totalität wichtig: auf ihnen beruht später das Einheitserleben. Wordsworth nennt sie in einem Zusammenhang mit den ‚visions of the hills' und ‚souls of lonely places'. Er will damit ihr blitzartiges Auftreten charakterisieren: das Kind wird von ihnen heimgesucht, ohne eine feste Vorstellung von ihrem inneren Zusammenhang zu haben. Es lebt in ihrer Atmosphäre ganz selbstverständlich, unbewußt, natürlich. Es ist alles noch Empfindung, „sensations". Gefühle und Gedanken treten noch nicht hervor. Prel. I, 490—504:

Ye Presences of Nature, in the sky
And on the earth! Ye Visions of the hills!
And Souls of lonely places! can I think
A vulgar hope was yours when Ye employ'd
Such ministry, when Ye through many a year
Haunting me thus among my boyish sports,
On caves and trees, upon the woods and hills
Impress'd upon all forms the characters
Of danger or desire, and thus did make
The surface of the universal earth

[1]) Gegenwärtigkeiten im Sinne von Goethes „Gegenwart als Ewigkeit".

With triumph, and delight, and hope, and fear,
Work like a sea?

Wir können diese erste Betrachtung von Wordsworths früher Kindheit nicht abschließen, ohne das zweite wichtige Moment herauszuholen, das den Künstler Wordsworth ganz besonders angeht, nicht den religiösen Philosophen: es geht durch das ganze erste Buch des Prelude eine unendliche Freude über die Schönheit der Natur[1]), Prel. I, 586:

Yes, I remember, when the changeful earth
And twice five seasons on my mind had stamp'd
The faces of the moving year, even then,
A Child, I held *unconscious intercourse*
With the eternal Beauty, drinking in
A pure organic pleasure from the lines
Of curling mist, or from the level plain
Of waters colour'd by the steady clouds.

Sehr fein ist die Stelle Prel. I, 604:

. . . . . yet I have stood,
Even while mine eye has move'd o'er three long leagues
Of shining water, gathering, as it seem'd
Through every hair-breadth of that field of light
New pleasure, like a bee among the flowers.

Hiermit verlassen wir die frühe Kindheit. Jaensch nennt das frühe Jugendalter die „Blütezeit des Sinnes-Seelenlebens". Die starke Weltoffenheit tritt hervor. Auffallend ist die leidenschaftliche Hingabe an die Natur. Der Derwent-Fluß wird zum (Prel. I, 210) „playmate whom we dearly loved". Der Knabe liebt die Sonne (Prel. II, 184): „Already I began to love the sun, a Boy, I loved the sun!" Er liebt den Mond (Prel. II, 196): „The moon to me was dear". Die Kohärenz mit der Außenwelt ist so groß und so ausschließlich, daß andere Entwicklungsmöglichkeiten, wie sie z. B. durch das Anlehnen an einen Menschen gegeben wären, vollkommen zurücktreten. Wordsworth sagt später im fünften Buch des Prelude nach einer Erwähnung von Shakespeare und Milton, Prel. V, 166—169[1]):

[1]) Es ist hier noch eine kindliche organische Freude über die Schönheit der Erscheinungen. Die spätere „Joy" ruht auf einer anderen Grundlage: der Transparenz der Erscheinungen.

[1]) Ich gebe hier die Stelle aus der späteren Fassung des Prelude, weil sie viel feiner ist als die entsprechende Stelle der frühen Fassung.

Great and benign, indeed, must be the power
Of living nature, which could thus so long
Detain me from the best of other guides
And dearest helpers, left unthanked, unpraised.

Die Schilderung der frühen Kindheit spiegelt das Erwachen wider, das für das Kind im allgemeinen typisch ist: im ersten Jahrzehnt des Kindes steht die liebende Kohärenz zur Außenwelt im Mittelpunkt. Das Kind hat sein eigenes Ich noch nicht entdeckt. Außen- und Innenwelt sind noch nicht geschieden, die Außenwelt erscheint noch in einem märchenhaften Licht. Prel. I, 349: „The sky seemed not a sky of earth, and with what motion moved the clouds." Eine Stelle, die zeigt, wie Außenwelt und Innenwelt ineinanderfließen, ist Prel. II, 369: „And what I saw appeared like something in myself, a *dream*, a prospect in my mind." Hier sehen wir die vollkommene Kohärenz, die dem Kinde unbewußt ist und es in einen eigentümlichen schwebenden Zustand versetzt.

Wenn im ersten Buch des Prelude diese Kindheitsperiode des Dichters von einer ungewöhnlichen Sensibilität durchdrungen wird, so zeigt uns das eben von vornherein, daß wir es mit einem Geist zu tun haben, der ganz ungewöhnlich tief in die Geheimnisse der Natur eingedrungen ist. Wenn wir bei den Durchschnittskindern eine liebende Hinneigung zur Außenwelt beobachten, wieviel stärker, eigenartiger und hinreißender muß da erst die Kohärenz eines Kindes sein, aus dem sich ein Dichter entwickelt! So leitet die Sensibilität, die ich in einigen Beispielen anzudeuten versucht habe, harmonisch hinüber zum weiteren Erwachen und Heranreifen des Dichters.

2. *Jugend*

Die erste Kindheit brachte ein unbewußtes Naturerleben, das — der sich entwickelnden J_1-Phantasie gemäß — schon ein zeitweiliges vorüberhuschendes Innewerden der „presences" aufblitzen ließ. Das zweite Buch des Prelude führt die Linie fort, die zum einheitlichen Erfassen des Seins führt. Wir treten nun in eine ganz neue Sphäre ein. Das zweite Buch umfaßt die Zeit vom zehnten bis siebzehnten Jahre. Der Anbruch der Reifezeit im allgemeinen ist durch tiefe Erschütterungen gekennzeichnet. Eine neue seelische Organisation will ins Leben treten:

(Jaensch, Ztschr. f. Aesth., S. 22): „Aber die Kohärenz, das Verwachsensein von Innen- und Umwelt, bleibt auch noch im

Jünglingsalter erhalten, nur erfährt sie jetzt eine andere Ausprägung. Wie ehedem die lebhaften Vorstellungen nach außen strahlten und wie etwas Äußeres erlebt wurden, so jetzt die lebhaften Gefühle. Es ist die Blütezeit der Gefühlsprojektion, Zufühlung, Einfühlung und ähnlicher Erlebnisklassen." Mit anderen Worten: wir treten aus der ersten Kindheitssphäre der „sensation" in die Jugendsphäre des „feeling"[1]). Der Knabe reift heran, die Natur ist ihm nun nicht mehr unbewußt, sondern es keimt ein allmähliches *Bewußtwerden* des Naturerlebens auf. Nicht lange mehr, und der Knabe *sucht* die Natur. Er sucht sie „for her own sake". Die Natur ist das alles Beherrschende. Garrod (S. 34): „He ‚walks with nature' in ‚the spirit of religious love'". Es ist die Zeit, die er in Tintern Abbey schildert in den Versen 72—84:

. . . . . For Nature then
— — — — — — — — — — —
To me was all in all. — I cannot paint
What then I was. The sounding cataract
Haunted me like a passion: the tall rock,
The mountain, and the deep and gloomy wood,
Their colours and their forms, were then to me
An appetite; *a feeling and a love*
That had no need of a remoter charm,
By thought supplied, nor any interest
Unborrowed from the eye.

Prel. II, 396 (1850):

Thus while the days flew by, and years passed on,
From Nature and her overflowing soul,
I had received so much, that all my thoughts
Were steeped in feeling.

Die „pure organic pleasure" des Kindes tritt zurück. Die Zeit der „sensation" ist vorüber. Das rein passive Verhalten weicht den ersten Regungen der künstlerischen, schöpferischen Seele:

I still retained
My first creative sensibility.

[1]) Wordsworths ganze Dichtung baut Beatty auf dieser Hartleyschen Stufenfolge auf: sensation, feeling, thought. Hensel hat aber recht, wenn er betont: „Er (Wordsworth) hätte Hartleys System nicht übernommen, wäre vor allem nicht bei ihm geblieben, wenn es nicht seiner eigenen Erlebnisart entsprochen hätte, seiner Natur entgegengekommen wäre; das ist aber entscheidend, wo es sich um die Wesenserkenntnis eines Dichters handelt."

Wir verfolgen, um den Leitgedanken dieser Arbeit, Einheit und Totalität, weiter herauszuarbeiten, die Entwicklung, die das blitzartige Auftauchen der „presences" nimmt. Hier können wir deutlich beobachten, wie die Harmonisierungstendenz bei Wordsworth immer stärker zutage tritt. Die einzelnen Presences-Erlebnisse weichen einem Ahnen von einer alles durchdringenden Macht: ein erstes Auftauchen einer Einheit, die die ganze Welt durchzieht. Prelude II, 420:

I felt the sentiment of Being spread
O'er all that moves and all that seemeth still.

Das Erleben ist jetzt noch rein gefühlsmäßig, aber zu den ersten rein passiven Erlebnissen tritt nun ein Willensmoment hinzu: er sucht die Natur in ihrer wunderbaren Größe, in ihrer vorgeahnten Einheit, weil die ersten frühen Kindheitserlebnisse der „presences" die tiefe reine Freude über ihn gebracht haben.

Hier stehen wir schon an einem Übergangspunkt der Entwicklung, die die „Joy" bei Wordsworth nimmt. Die rein organische Freude weicht allmählich einer Freude, die auf der Transparenz der Erscheinungen beruht. Wir müssen deshalb einen Augenblick Halt machen, um das besondere Wesen von Wordsworths „Joy" zu klären, denn diese „Joy" ist eins der wichtigsten Elemente in seiner Erlebnisart. Sie wurzelt tief in der Integration der J_1-Struktur. Wie denn eben bei Wordsworth — kraft seiner Vollintegration — alles aus einem Quell zu fließen scheint. Daher gibt es kaum einen Dichter, bei dem sich die Seiten, die das spätere Leben zeigt, so eindeutig aus dem Kern herausentwickeln lassen. Insofern hat Legouis recht, wenn er sagt: „He gives us the impression that, had he lived alone on a bookless earth, he would have reached the same conclusions" (C H., S. 94). — Die „Joy" also bei Wordsworth ist eine tiefe reine Freude — Fehr spricht von „einer kräftigen Lebensbejahung, die mit der Glückseligkeit der bekehrten frommen christlichen Seele in Einklang steht". So tief kann die „Joy" aber nur in des Dichters Wesen hineinragen, weil sie auf keinem flacheren Grunde entspringt, als eben aus der Transparenz der Erscheinungen, die ihm in seiner kosmischen Intuition zuteil wird.

3. *Studentenzeit*

a) Cambridge. Die folgenden Bücher des Prelude (III—VI) geben wiederum eine ganz neue Entwicklungsphase. Words-

WORTH ist nunmehr Student in Cambridge. Die Wichtigkeit der neuen Eindrücke, die Cambridge brachte, kann nicht zu hoch eingeschätzt werden: WORDSWORTH, in der Natur aufgewachsen, ausschließlich an sie hingegeben, hatte bisher eine jede Vergleichsmöglichkeit mit seinem Leben, jegliche Orientierung an anderen gefehlt. Cambridge bringt das entscheidend Neue: er sieht, daß man auch anders leben kann. Er erfährt, daß sein Bild, das er sich von den Menschen gemacht hatte, einen Idealtypus gezeichnet hatte. Er kannte vor Cambridge nur den Menschen in der Natur: den Bauern von Westmoreland, den mit der Natur organisch verbundenen Hirten. Diese Menschen wuchsen pflanzenartig aus dem Heimatboden. Das Problem von Gut und Böse konnte an ihnen gar nicht aufgedeckt werden. Wenn der heranreifende Jüngling diese Menschen beobachtete, so mußte ihm der Gedanke kommen (Prel. VIII, 487, 1850):

> As, of all visible natures, crown, though born
> Of dust, and kindred to the worm; a Being,
> Both in perception and discernment, first
> In every capability of rapture,
> Through the divine effect of power and love;
> As more than anything we know, instinct
> With godhead and, by reason and by will,
> Acknowledging dependency sublime.

So ordnete sich vorher der Mensch ganz organisch in den Naturzusammenhang ein: er steht zwischen der Natur auf der einen und Gott auf der andern Seite. Er ist die „crown of all visible natures" und dann wieder ist er sich der Abhängigkeit von Gott bewußt[1]).

Erst die entwurzelten Menschen der Stadt erschüttern den einfachen harmonischen Zusammenhang, in den WORDSWORTH den Menschen gestellt hatte. So entsteht das Problem des Menschen. Und von hier aus nimmt die Melancholie ihren Anfang, die WORDSWORTH während seines ganzen späteren Lebens begleitet hat. Wir können sie psychologisch verstehen: in sein künstlerisches J_1-Erleben war ein Bruch gekommen durch die neue empirische Feststellung, das viele Menschen entwurzelt, halb, böse sind. WORDSWORTH ist auf Grund seiner Konstitution J_1 und J_3, die uns noch deutlicher entgegentreten wird, zuviel mit der empirischen Seite des Lebens verbunden, so daß es für

[1]) Vgl. MUNK, WORDSWORTH. Ein Beitrag zu seiner religiösen Entwicklung.

ihn eine Weltflucht nicht geben kann. So muß das Problem des Menschen ungelöst in seinem harmonischen Welterleben liegen bleiben, soviel er sich auch um eine Lösung bemüht. So kommt er zu den Tintern-Zeilen:

90 . . . . . but hearing oftentimes
The still, sad music of humanity,
Nor harsh, nor grating, though of ample power
To chasten and subdue.

Aber auch die Erfahrung von Gut und Böse bringt bei Wordsworth keinen scharfen Riß zwischen der harmonischen Natur und dem unharmonischen Menschen. Das wäre durchaus unromantisch. Es wird, der Tendenz zur Einheit und Harmonie entsprechend, ausdrücklich hervorgehoben: „Nor harsh, nor grating." Bezeichnend ist es für den romantischen Wordsworth, daß in Tintern Abbey gleich danach die Zeilen folgen, die seinen höchsten Gipfel von Einheit und Totalität bedeuten.

Ein erster beglückender Rausch in Cambridge weicht bald einer großen Ernüchterung. Dieses Sichverlieren und Hineinstürzen in eine fremde Welt beruht in dieser Zeit noch auf der engen Kohärenz, durch die Wordsworth mit seiner Umgebung verbunden ist. — Das gleiche können wir bei der französischen Revolution beobachten. — Der Rausch ist gründlich, aber kurz. Bald fängt Wordsworth sein Eigenleben wieder an. Die Universität hat keinen Einfluß auf ihn, weil sie ihm nicht entgegenkommt. Die Universitäten waren damals tief gesunken. Die Jugend war unzufrieden mit dem niederen Niveau. Ist es da erstaunlich, daß Wordsworth sich wieder allein der Natur zuwendet? Für die großen Menschen, die in Cambridge gelebt haben, hat er ein natürliches, kongeniales Verständnis. Aber noch muß erst sein eigener Genius sich entwickeln. Er sucht die Einheitslinie in der Natur mit großer Hingabe. An Winterabenden wandert er an den Ufern des Camb!

Die Liebe zur „Solitude", ein weiteres grundlegendes Element für Wordsworth, tritt hervor. Wordsworth sagt selbst von sich Prel. II, 77: And I was taught to feel, *perhaps to much,* the self-sufficing power of *Solitude*[1]). Die Liebe zur Einsamkeit hat Wordsworth mit den anderen Romantikern gemeinsam. Deutsch-

[1]) Es ist hier sogar eine leise Klage über die allzu frühe Vereinsamung des Knaben, dem die Eltern früh gestorben waren: „that hence for future days ensued a diffidence and modesty."

BEIN bezeichnet sie geradezu als ein „Leitmotiv der Romantik". Es ist für uns selbstverständlich, wenn wir uns näher mit WORDSWORTHS Dichtung beschäftigen, daß die kosmische Intuition eine allergrößte Einsamkeit zur Stille und Sammlung voraussetzt. Erst in dieser Einsamkeit kann der Mensch die Sprache der Natur verstehen, erst dann kann er sich konzentrieren und auf den Anruf des Höchsten bereit sein. Eine sehr feine Stelle, wie das Schweigen der Natur erst ihre rechte Sprache bedeutet, gibt uns Prel. V, 404—413.

. . . . . And when it chanced
That pauses of deep silence mock'd his skill,
Then sometimes, in that silence, while he hung
Listening, a gentle shock of mild surprize
Has carried far into his heart the voice
Of mountain torrents; or the visible scene
Would enter unawares into his mind
With all its solemn imagery, its rocks,
Its woods, and that uncertain Heaven, receiv'd
Into the bosom of the steady Lake.

So entsteht in der Einsamkeit der Camblandschaft vor dem jungen WORDSWORTH in intuitiver Schau die Einheit des Universums. Sein schöpferischer Genius hat in dieser Zeit das ausgesprochen romantische Jugenderlebnis: die Welt ist ein geistiges Ganzes, sie ist ein lebendes Ganzes, sie ist ein Organismus. In der grundlegenden Einführung zu dieser Arbeit haben wir die Integration der J_1-Struktur gesehen: ganz entsprechend ihrer inneren organischen Durchdringung der einzelnen Seelenschichten will diese Struktur eine organische Gestaltung des Lebens, die hinführt zur Erfassung metaphysischer Einheit und Totalität. Der Organismusgedanke wird bezogen auf alles geistige und natürliche Sein. So führt dieses Erleben zu einer organischen Einheitsschau, die, ohne einen Bruch zwischen Körper und Seele, zwischen Erscheinungswelt und abstraktem Sein zu erleben, gerade diese Erscheinungswelt als „das Kleid der Gottheit" empfindet.

Das sind die psychologischen Grundlagen für den Höhepunkt in WORDSWORTHS Jugend, zu dem wir jetzt gekommen sind. Er selbst nennt diese Zeit so: Prel. III, 168:

And here, O Friend! have I retrac'd my life
Up to an eminence, and told a tale
Of matters which, not falsely, I may call
The glory of my youth.

Das organische künstlerische Erleben sieht intentionale Faktoren in der Natur walten. Alles ist beseelt, es gibt nichts Totes. Das ist grundlegend wichtig. Wordsworth gibt uns dieses Erleben in den Worten: Prel. III, 124

> To every natural form, rock, fruit or flower,
> Even the loose stones that cover the high-way,
> I gave a moral life, *I saw them feel,*
> *Or link'd them to some feeling:* the great mass
> Lay bedded in a quickening soul, and all
> That I beheld respired with inward meaning.

Die Linie steigt weiter an, sie führt ihn hin zu Gott.

Hand in Hand mit dieser Erlebnisfülle geht notwendig eine ausgesprochene Sensibilität. Wordsworth sagt von sich, wenn er die Cambridger Zeit beschreibt, Prel. III, 131:

> . . . . . suffice it here to add
> That whatsoe'er of Terror or of Love,
> Or Beauty, Nature's daily face put in
> From transitory passion, unto this
> I was as wakeful, even, as waters are
> To the sky's motion; in an kindred sense
> Of passion was obedient as a lute
> That waits upon the touches of the wind.

Wordsworth vergleicht seine Seele hier mit einer Laute: wie der Wind die Laute zum Klingen bringt, so ist seine Seele die Laute des „universal mind". Wohl bedarf der „universal mind", um zum Tönen, zur Gestalt, zur Realisierung zu kommen, der Seele des Menschen, des „human mind". Aber der „human mind" muß bereit sein, auf den Anruf des unendlichen Geistes zu hören, damit die Laute tönt.

b) Ferien. Zeigte Cambridge das erste Weilen in der Fremde, das für Wordsworth einen außerordentlichen Aufschwung brachte, so bringen die ersten Ferien in Hawkshead ihm erst die Entwicklung, die er genommen hatte, zum *Bewußtsein.*

Er sieht die Heimat mit anderen Augen an. Er ist noch zu biegsam, um die außergewöhnliche Fülle der Erlebnisstoffe verarbeiten zu können. Das Unbewußte an ihm ist geschwunden, die Fremde hat ihm einen Maßstab in die Hand gegeben, an dem er die Zustände der Heimat messen kann. An seinen Werten ist in der Welt gerüttelt worden. Eine neue Ruhe, die auch die Unvollkommenheit des Menschen als etwas Selbstverständliches, Unabweigerliches in sich trägt, ist noch nicht da. Er ist noch

ein Suchender, ein Tastender. Dazu tritt die ungeheure Anspannung *aller* seelischen Kräfte, die Cambridge in den Höhepunkten des Erlebens gebracht hatte.

Es tritt uns wieder der Rausch entgegen, den der junge Wordsworth als Zuflucht ergreift, wenn Unklares in ihm zur Klarheit drängt. Wir sind erstaunt über das übersprudelnde Temperament, das uns im vierten Buch des Prelude entgegentritt. Ausgelassene Freuden betäuben ihn. Manche Nacht verbringt er im Tanz mit den Mädchen von Westmoreland. Gerade an einer solchen Stelle tritt uns die Einseitigkeit der älteren Wordsworth-Biographen entgegen. Legouis weist in seinem Buch „Wordsworth and Anette Vallon" darauf hin, daß es ein verkehrtes Bild ist, das die älteren Forscher von Wordsworth entworfen haben, die tun, als wäre Wordsworth die Harmonie von Kind an eigen gewesen: ein verkehrtes Bild und — ein schwaches Bild. Es fußt nur auf dem alternden J_3-Wordsworth. Der wirkliche Wordsworth ist viel blutvoller, dem Leben viel mehr zugewandt als der Wordsworth, der immer nur geschildert wird im Zusammenhang mit seiner „Ode to Duty". Der harmonische Wordsworth ist erst durch schwere Kämpfe geworden.

Wordsworth selbst beschreibt uns die Ferienzeit mit all ihrer Ausgelassenheit. Prel. IV, 325:

> Slight shocks of young love-liking interspers'd
> That mounted up like joy into the head,
> And tingled through the veins.

Überall finden wir überschäumende Jugend. Wordsworth, ein J_1-Mensch, hat aber zugleich alle Seelenkräfte in Schwingung. Cambridge hatte den Höhepunkt seiner Jugend gebracht. Wordsworth hatte sich im Gegensatz zu seinen Mitstudenten gesehen. Er sagt von ihnen, wie wenig sie ihn verstanden haben: Prel. III, 146: „Some called it madness".

Hingegen war ihm seine Eigenart bewußt geworden. Cambridge, mit den vielen Erinnerungen an die Dichter früherer Zeiten, hatte ihn seinen Dichterberuf ahnen lassen. So ist es ganz natürlich, wenn ihn jetzt in den ersten Ferien seine Berufung zum Dichter zum ersten Mal überwältigend heimsucht. Prel. IV, 330:

> Magnificent
> The morning was, in memorable pomp,
> More glorious than I ever had beheld.

The Sea was laughing at a distance; all
The solid Mountains were as bright as clouds,
Grain-tinctured, drench'd in empyrean light;
And in the meadows and the lower grounds,
Was all the sweetness of a common dawn,
Dews, vapours, and the melody of birds
And Labourers going forth into the fields.
— Ah! need I say, dear Friend, that to the brim
My heart was full; I made no vows, but vows
Were then made for me; bond unknown to me
Was given, that I should be, else sinning greatly,
A dedicated Spirit. On I walk'd
In blessedness, which even yet remains.

Jetzt ist zu der Zentralkraft der Natur eine neue Kraft in Wordsworths Leben getreten: die Poesie. Wir haben sie Hand in Hand mit dem Naturerleben aufsteigen sehen. Die jugendliche Entwicklung, die uns zu einer einheitlichen Linie hinaufführte bis zum Gotteserleben einerseits und bis zur Berufung zum Dichter andererseits, ist hiermit zu Ende. Die Zentralgewalt in Wordsworths Jugend ist die Natur. Sie ist das Ziel seiner nie erschlaffenden Sehnsucht, an ihr orientiert sich sein Leben.

Wenn man die bisher aufgeführten Stellen aus dem Prelude und aus Tintern Abbey aufmerksam durchliest, dann fällt einem eine Eigentümlichkeit auf, die wir später als typisch Wordsworthsche Erlebnisart noch kennen lernen werden: es mag behandelt werden von dem Dichter, was da will: den Ausgangspunkt für jedes Erleben bilden die Sinne. Wir werden noch sehen, daß auch diese Art mit Wordsworths Totalität zusammenhängt. Bis jetzt ist sie uns in großen Zügen vor Augen getreten. Kurz gefaßt etwa so: durch seine Sinne nimmt Wordsworth die Erscheinungen in der Natur auf. Er bleibt aber bei der Schönheit der Erscheinungen nicht stehen, sondern in liebender Hingebung fühlt er sich in das innere Wesen der Natur, in das „life of things" ein. Dieses tiefste Innere der Natur aber führt hin zu Gott.

4. Sturm und Drang

a) Ende der Universitätsjahre

War mit der Übersiedlung nach Cambridge zum ersten Mal eine neue Welt an Wordsworth herangetragen worden, so bedeutet die in den Ferien des Jahres 1790 unternommene Fußtour durch die Alpen eine neue grundlegende Anregung. Das

erste Bekanntwerden mit dem revolutionären Frankreich bereitet die Periode vor, in die wir nunmehr eintreten. (Garrod S. 40): „The five years of storm and stress which were the crisis of the poet's moral and intellectual development. The poetry of these five years is neither considerable in amount nor great in quality".

Die Schönheit der Schweizer Berge bringt ein neues Moment in Wordsworths Erkenntnis hervor. Munk in seiner Schrift: „Wordsworth, ein Beitrag zur Erforschung seiner religiösen Entwicklung" bringt eine genaue Darstellung über diesen Übergang zur Sturm- und Drangzeit. S. 54: „Der Kreis der Gedanken bewegt sich innerhalb der Natur, *neu ist nur die Erkenntnis ihrer Beziehungen zum Unendlichen*". Anschließend an diesen Satz bringt Munk die Übersetzung der Prelude-Stelle: „Höhe und Tiefe, Winde und Flüsse, Lärm und Ruhe, Dunkel und Licht, Erde und Himmel waren alle wie die (Prel. VI, 568).

Workings of one Mind, the features
Of the same face, blossoms upon one tree;
Characters of the great Apocalypse,
The types and symbols of Eternity,
Of first and last, and midst, and without end.

Dieses Neue, das Munk nur nebenbei anführt, ist für unseren Gesichtspunkt aber das Wesentliche. An dieser Stelle ist der J_1-Typus vollkommen durchgebrochen: *ein Erleben hierüber hinaus gibt es für den Romantiker nicht.* Die Bedeutung dieser Stelle wird uns noch klarer, wenn wir die entsprechende Stelle aus Tintern Abbey dazu heranziehen. T. A. 93:

And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean, and the living air,
And the blue sky, and the mind of man:
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things.

Selbstverständlich haben diese Einheitserlebnisse ihren klaren Ausdruck erst in der Reife gefunden. Aber sie sind in dieser Zeit vor dem Sturm und Drang schon entwickelt, wie uns das „Simplon-Erlebnis" bestätigt.

Munk weist auch auf einen zweiten Unterschied hin, der wohl unbedingt anzuerkennen ist: auf die Abweichungen von den Erlebnissen früher Jugend. Die Wirkungen, die die Natur auf die Seele ausübt, sind jetzt nicht mehr schreckhaft, sondern sie weichen einer soft music, sweetest perfume. In den Alpen scheint tatsächlich das Furchtbare in der Natur dem Wunderbaren Platz zu machen, um ihm für immer zu weichen.

b) Frankreich

Mit Wordsworths zweitem Aufenthalt in Frankreich (August 1791) stehen wir mitten in seiner Sturm- und Drangzeit. Es treten Faktoren auf, die sein Leben über Jahre hinaus aus seiner vorgezeichneten Bahn gerissen haben, deren Linien wir bis jetzt zu den Höhepunkten verfolgen konnten. Aber der Aufenthalt in Frankreich ist absolut nicht negativ zu bewerten. Die französiche Revolution ist für Wordsworth eines der entscheidensten Erlebnisse seiner Jugend: sein der Anlage nach tiefer, aber durchaus begrenzter, enger Geist wird geschüttelt, sein zur Erstarrung neigender Charakter wird zwischen großen Erlebnissen hin- und hergeworfen. Und wenn er auch einige Jahre die Richtung seines Wesens verliert: ohne diese Sturm- und Drangzeit wäre Wordsworth garnicht zu der Blüte gelangt, die er erreicht hat.

Michael Beaupuis und Anette Vallon sind die beiden Menschen, die in dieser Zeit maßgebend für ihn werden.

Legouis sagt von Wordsworths Verhältnis zu Beaupuis: Beaupuis „found Wordsworth a bewildered foreigner and left him a determined revolutionist, one might almost say: a French republican". (C. H. 96). Beaupuis zieht Wordsworth ganz in den Bann der augenblicklichen Wellenbewegung der französischen Revolution. Wordsworth brachte in seinem Freiheitsdrang von vornherein den Boden mit, in dem die neuen Ideen schnell Wurzel schlagen konnten. Beaupuis aber war in seinem edlen Enthusiasmus der geeignete Mensch, der Wordsworth ganz mit in den Strudel der Ereignisse ziehen konnte. Von dieser Zeit her resultiert die spätere kritische Einstellung allen sozialen Einrichtungen gegenüber, die wir in der Zeit des Godwinismus sehen werden.

Einen guten Einblick in das gärende Werden dieser Zeit gibt Wordsworths Verhältnis zu Anette Vallon. Ich streife es nur kurz als den Höhepunkt der Sturm- und Drangzeit. Wir haben

Wordsworths Werden bis zu diesem Punkt verfolgt: seine künstlerische J_1-Struktur zeigte überall Ansätze zum tiefen Verhältnis zur Natur, das später zu seiner inneren Erlösung führt, aber die Erlösung ist noch nicht da. Wir haben den Stoff zur Einheit und Totalität überall gesehen, bis zur höchsten Entwicklungsfähigkeit. Aber geformt wird dieser Stoff erst in der Zeit der Reife. Erst mit Dorothy und Coleridge wird Wordsworth ganz der, den diese Zitate in ihrer klaren Form schon brachten.

Jetzt ist Wordsworth noch rezeptiv, lebenshungrig, begierig auf alle Eindrücke, die auf ihn warten. Dazu schlagen die Wellen der Revolution mächtig hoch. Die Liebe zu Anette Vallon ist eine große blinde Leidenschaft, der gegenüber alles andere verschwindet. Erst nach Jahren erkennt Wordsworth seine Liebe als Irrtum: Sprache, Vaterland, Geschmack, Temperament sind verschieden. Sollten die „Lucy-Lieder", die Wordsworth in Deutschland dichtete, auch zum Teil als Reaktion gegen die Leidenschaft zu Anette entstanden sein?

1802 kommt der äußere Bruch, als Wordsworth Mary Hutchinson heiratet. Sie besitzt die Ruhe, nach der er verlangt, sie ist Engländerin, sie liebt die Natur und das Landleben.

c) Godwinismus

Den Abschluß der Sturm- und Drangzeit bilden die Jahre des Godwinismus, die sich an den Aufenthalt in Frankreich schliessen. Sie sind für dieses Thema belanglos. Legouis charakterisiert diese Jahre als eine Zeit „of dry intellectualism that went against the grain". Für uns ist wichtig, daß Wordsworth in diesen Jahren den Zusammenhang mit der Natur vollkommen verliert. Er beschäftigt sich — unter der Führung von Godwin — mit dem Problem der Gesellschaft. Das Mitgefühl für die Armen ist für Wordsworths Geisteshaltung überhaupt maßgebend geblieben. Die Zeugnisse der Epoche sind zwei Dichtungen: „Guilt and Sorrow", „The Borderers". Es treten uns in ihnen die Auseinandersetzungen mit der menschlichen Gesellschaft entgegen. Gerade das zuletzt verfaßte Stück „The Borderers" (1795/96) gibt die äußerste Konsequenz Godwinscher Gedanken wieder: der „edle Verbrecher", der Gerechtigkeit um jeden Preis fordert, ist das Thema. Die Armut aber ist ein Verbrechen der Gesellschaft. Die „Borderers" sind stark von Schillers „Räuber" beeinflußt.

Sein Nachdenken führt später den reifen Wordsworth zu der Überzeugung, daß das soziale Elend in der menschlichen Natur begründet liegt: nicht die sozialen Formen, die er bekämpfte, verursachen die Übelstände, sondern diese Übelstände sind Ausdruck menschlicher Veranlagung.

B. Die Bedeutung von Dorothy und Coleridge auf Grund von Wordsworth's Struktur J_1 und J_3

Wir stehen jetzt auf dem Höhepunkt von Wordsworths Schaffen. Wir haben den Reichtum gesehen, der in dem Künstlertum von Wordsworth begründet ist. Wir haben den Zentralpunkt seiner Jugend: die Natur, immer wieder auftauchen sehen. In der godwinistischen Periode verlor Wordsworth diesen Orientierungspunkt. Die einzige Möglichkeit zur Gesundung ist deshalb für ihn nur die Rückkehr zur Natur.

Wir erleben dabei aber das Eigenartige: zu der Natur wird er nach der schweren Krisis, die er in den Jahren der godwinistischen Orientierung durchmachte, durch Menschen zurückgeführt. Zuerst ist es Dorothy und dann Coleridge. Das ist bei Künstlern häufig. Und doch haben wir bei Wordsworth einen besonderen Fall. Denn Dorothy und Coleridge haben für ihn eine besondere Bedeutung. Wordsworths Stellung Dorothy gegenüber wird uns klar in den Zeilen von Tintern Abbey:

Nor perchance,
If I were not thus taught, should I the more
Suffer my genial spirits to decay:
For thou art with me, here upon the banks
Of this fair river: thou my dearest Friend,
My dear, dear Friend; and in thy voice I catch
The language of my former heart, and read
My former pleasures in the shooting lights
Of thy wild eyes. Oh! yet a little while
May I behold in thee what I was once,
My dear, dear sister.

Wordsworth schrieb Tintern Abbey, wie der Untertitel angibt; „On revisiting the banks of the Wye during a Tour, July 13, 1798". Also auf der Höhe seiner Kraft.

Was bedeuten da die an Dorothy gerichteten Zeilen? Wenn wir es scharf umreißen, dann müssen wir sagen: aus den Tintern-Zeilen spricht eine große Angst zu uns. Eine Angst, die in der Tatsache des Verlierenkönnens seines Künstlertums begründet ist. Und da ist Dorothy der Mensch, der ihm sein

Künstlertum durch ihre Stimme, durch ihre leuchtenden Augen, kurz, durch ihre gesamte Persönlichkeit richtig vorlebt. Sie ist sein zweites Ich geworden und zwar — sein künstlerisches Ich. Bei dem Zusammensein mit ihr werden die künstlerischen Quellen in ihm lebendig. Seine Jugendfrische, seine Erlebniskraft wacht auf. Wenn wir es psychologisch ausdrücken: seine J_1-Struktur ist auf den Umgang mit stark integrierten Menschen angewiesen. Hensel ist zu dem gleichen Resultat gekommen, wenn er sagt: „Wordsworth braucht für seinen Lebensbetrieb als *ganzen* ein seelisches Umfeld, in dem sich sein seelisches Infeld anreichert. Dieses wiederum entfaltet sich *im einzelnen Fall* am reinsten, wenn es sich in sich selbst auswirkt" (a. a. O. S. 148). Das heißt: Wordsworth — als ganz junger Mensch — Tintern Abbey ist 1798 geschrieben — fühlt schon, wenn er allein auf sich angewiesen ist, die Möglichkeit des Verfalls seiner künstlerischen Kräfte. Das ist außergewöhnlich früh für einen Dichter.

Nur zu erklären ist diese Angst vor dem Zerfall, der auch tatsächlich ungefähr 1805 einsetzt, aus Wordsworths Konstitution J_1 und J_3. Wir gaben in den Grundbegriffen die Jaensch' sche Definition des J_3-Typus: „Scharf geschieden von diesen wesentlich nach außen integrierten Typen sind diejenigen, welche nach außen hin garnicht, sondern nur nach innen hin integriert sind (J_3). Sie haben mit der Außenwelt keine oder nur eine sehr lockere Verknüpfung, wie bis in die elementaren Schichten ihres Vorstellungslebens hinein nachweisbar ist. Eine um so festere Verknüpfung zeigt ihr Innenleben in Gestalt einer festen Lebenslinie, was sich, kurz, wenn auch etwas ungenau ausgedrückt, in der Anlage zu Charakter und Echtheit äußert". Wir haben auch in den Grundbegriffen schon gesehen, wie dieser Typus, eben durch den Mangel an Kohärenz, notwendigerweise ohne Künstlertum ist.

So offenbaren uns die Tintern-Zeilen den tiefsten Einblick in Wordsworths Charakter und Künstlertum. Aus dieser Kompliziertheit seines Wesens heraus erklären sich Urteile über ihn, die in ihm nur „einen sich des Reimes bedienenden Moralisten" sehen. Es erklärt sich aus seiner Konstitution J_1 und J_3 die Zurückhaltung, die ihm eigen ist, das Moment der Echtheit, das ihn auf seiner Höhe so sehr sympathisch macht, und das in dem Ausspruch gipfelt: „Die Götter dulden die Tiefe, aber nicht den Tumult der Seele".

Strebt die Phantasie des J_1-Typus schon zu einem höheren Naturalismus, so bewahrt gerade der J_3-Typus in Wordsworth noch stärker den Zusammenhang mit dem Realen. So durchzieht sein ganzes Dichten das Streben nach *Wahrheit*. Seine Poesie läßt sich wohl in die romantische Linie einordnen, aber doch bildet sie wieder eine ganz neue originelle Weltanschauung für sich. Auf ihrer naturalistischen Seite greift sie den Anschaungen des modernen Realismus vor[1]). Das transzendentale Moment ist für Wordsworth grundlegend. Das werden wir noch aufzeigen. Aber bei allem Transzendentalismus verliert Wordsworth selten den Wirklichkeitssinn, der ihn ganz als Engländer kennzeichnet. Hebt die Phantasie des J_1-Typus das liebende Hingegebensein an die Außenwelt hervor, ist sie auch in ihrem Grundcharakter durchaus wirklichkeitsnahe, so wird die Bodenständigkeit, das nationale Moment, die konkrete Darstellung der einfachen echten elementaren Gefühle hauptsächlich durch das J_3-Moment in Wordsworths Dichtung hineingebracht. Das Empfinden der Echtheit, der Wahrheit, der charaktervollen Linie ist von der älteren Wordsworth-Forschung ausschließlich betont worden. Irgendwelches Zerfließen, eine Gefahr, der der ausgeprägte J_1-Typus selten entgeht, gibt es für Wordsworth nicht. Dafür aber reckt sich groß und deutlich auf eine Gefahr, die nicht minder zerstörend in sein Künstlertum eingreift: die Gefahr des Erstarrens. Und zwar ist bei Wordsworth diese Erstarrung schon früh eingetreten. So verstehen wir den Anruf an die Schwester in den Tintern-Zeilen als einen Hilferuf: „Nor should I the more suffer my genial spirits to decay: For thou art with me". Einen Trost sprechen diese Zeilen aus: „For thou art with me". Sie zeigen, wie tief, wie wesentlich tief Wordsworths Künstlertum mit der Schwester verbunden war[2]). Dorothy ist der erste Mensch, der ihn über die Gefahr des Erstarrens hinwegführt. Ihre Aufgabe war es zunächst, den Bruder in der Zeit seiner Entwurzelung zur Quelle seines Künstlertums zurück-

[1]) Wohl wegen der wirklich bei Wordsworth erlebten und gelebten Einheit und Totalität, die in Deutschland meistens Sehnsucht der Romantiker blieb, kommt Deutschbein zu dem Resultat, (W. d. R. S. 7): „Die deutschen Romantiker sind vor allem Theoretiker, die englischen hingegen haben die theoretisch gestellten Forderungen der deutschen in ihrer Poesie zur Erfüllung gebracht."

[2]) Vgl. die Gedichte an Dorothy: To my Sister, To a Butterfly, dann die Stelle Prel. XIII, 211—246.

zuführen und ihm dann später — bis zu ihrer Erkrankung — sein Künstlertum zu bewahren. Dorothy kennt Wordsworths reines Ich so gut, daß Legouis sagt: „Dorothys letters lead us into dephts of Wordsworths nature, scarcely revealed by his poems“ [1]) (C. H. S. 99).

Gibt Dorothy so Wordsworth in seiner Reife erst die *Atmosphäre,* in der er leben kann[2]), so bedeutet Coleridge in Wordsworths Entwicklung den Punkt der *Klärung.* Legouis: „His sense of a message only became clear to him ... in daily converse with Coleridge“ (C. H. S. 99). Dorothy beschreibt Coleridge: „He is a wonderful man. His conversation teems with soul, mirth and spirit .... His eye is large and full, not dark but grey, such an eye as would receive from a heavy soul the dullest impression, but it speaks every motion of his animated mind“ (Zit. bei Hensel).

So nimmt Coleridge in Wordsworths Entfaltung eine ähnliche Stelle ein wie Dorothy. Coleridge ist ein außergewöhnlich stark integrierter Mensch. Seine Seele spielt gleichsam die Melodie der ganzen Menschheit .An ihrer Überfülle zerspringt er, weil er für sie nicht die genügende Gestaltungskraft besitzt. Wordsworth hingegen neigt zur Erstarrung.

Einen Einblick in die Eigenart der beiden Freunde gibt uns die innere Linie ihrer Freundschaft. Coleridge ist sehr verschieden von Wordsworth: Wordsworth neigt mit seiner starken J_3-Komponente sehr zum Engländertum. Er wird ja stets als einer der englischsten Dichter bezeichnet. Coleridge hingegen ist

---

[1]) M. Gothein gibt ein lebensvolles Bild von Dorothy S. 43/45: „Mit aller dieser naturwüchsigen, fast trotzigen Wildheit vereinigte sie den aufmerksamen, stillen Blick des Dichters, die tiefe, innige Sympathie, die sie mit dem kleinsten unbedeutendsten Leben um sie herum verband. Zugleich mit dem Bruder kann sie eine halbe Stunde lang einen Schmetterling beobachten. Mit warmer Zärtlichkeit schaut sie Tag um Tag dem Nestbau der Schwalben zu und ist unglücklich mit ihnen, als das Nest herunterfällt. Unzählige solcher Züge finden wir in ihren Tagebüchern. Diese Blätter sind ein beredtes Zeugnis dafür, daß der schaffende Dichtergeist beiden gemeinsam war, wenn auch Dorothy nur selten die dichterische Form fand. ... So waren ihre Tagebücher dem Bruder in Wahrheit eine Schatzkammer reicher dichterischer Eindrücke, die sein Genius, wenn er sie brauchte, gestaltete“.

[2]) Legouis: „Their delight in each other and their daily rambles, were the first agents in the young disillusionised republicans recovery. Dorothy made him turn his eyes to landscape and take an interest in the peasants near their home“ (C. H. S. 99).

Europäer, er besitzt eine große Aufgelockertheit, aber keine innere Linie. Seine damit verbundene ungeheure Assimilationsgabe bringt ihm die romantische Universalität. Er nimmt alles auf, was sich ihm bietet. Er studiert alle philosophischen Systeme: die Assoziationspsychologie von Hartley und Priestley, dann Kant, Fichte und Schelling. Und von jedem erfaßt und versteht er die Eigenart. Er hat die gesamte deutsche Metaphysik durchgearbeitet. Er hat Gotisch, Althochdeutsch und Mittelhochdeutsch studiert. Den Otfried hat er ins Englische übersetzt. Seine Wallenstein-Übersetzung ist vorzüglich.

Coleridges Leben ist aber romanesk. Er ist durchaus von außen bestimmt und schwankt stets zwischen Gegensätzen. Er hat kein inneres Zentrum, das die zahlreichen Impressionen eint, die auf ihn einstürzen. Aber nicht nur sein Leben, auch seine Dichtung zeigt Züge der Synästhetikerstruktur. Hier würde ein Nachweis zu weit führen, ich kann die Tatsache nur andeuten.

So liegt die große gegenseitige Befruchtung, die mit Wordsworths und Coleridges Freundschaft einsetzt, tief in ihrem Wesen begründet: Wordsworth strebt zur Wahrheit, zur Tiefe, aber er hat eine bestimmte Enge. Coleridge strebt in die Weite, ist durchaus aufgelockert in seinem Wesen und hilft so, die Starrheit von Wordsworth zu überwinden.

Die Natur ist für Wordsworth von seiner Kindheit, von seinen ersten unbewußten Regungen an, die zentrale Gewalt, die in seinem ganzen Leben sein Schwerpunkt bleibt. Solange er den Zusammenhang mit der Natur hat, solange ist er geborgen, froh und klar in seiner Lebensführung. Der Zusammenhang wird in der Sturm- und Drangzeit verloren, und es ist klar, daß der Weg des Sichfindens nur der der Natur sein kann. Ganz anders Coleridge: er ist in der Stadt erzogen (London: Christ-College). Seine Jugend kennt nichts von der goldenen Freiheit, die Wordsworth zuteil geworden war. Er ist von Anfang an Anhänger der Philosophie und findet seine Befriedigung im Studium. Die Universität, die an Wordsworth spurlos vorübergeht, übt auf ihn den stärksten Einfluß aus. Legouis nennt ihn einen „omnivorous reader". Er wird zum Unitarier. Wesentlich wertvoll erscheint ihm die Einigung von Philosophie und Religion. Zweifel steigen auf. Und dann wendet er sich an die Natur.

Die ursprüngliche Richtung der beiden Freunde ist also ganz verschieden: Wordsworth kommt von der Natur, Coleridge vom

Geiste her. Wordsworth ist für Coleridge ein Phänomen: das Geheimnis der Symbolik der Natur wird ihm durch Wordsworth nahegebracht: die Natur ein Alphabet der Gottheit. Coleridge führt Wordsworth zu den Menschen zurück: für ihn offenbart sich der „Universal Mind" in der geistigen Geschichte der Menschheit. Er macht Wordsworth bekannt mit Plato, den Neuplatonikern, Berkeley und Spinoza. Zwei Wege werden von Wordsworth und Coleridge eingeschlagen: beide mit dem Blick auf das Unendliche. Jeder erschaut den Weg des andern als eine neue Offenbarung. Hierin liegt die stoffliche Quelle zu der großen Klärung, die einsetzt, als die beiden Freunde sich kennen lernen. Die andere menschliche Quelle liegt in der Verschiedenheit der seelischen Strukturen. Wordsworth neigt zur Erstarrung – Coleridge zum Zerfließen. Daher bei beiden der Zerfall der Dichtkunst nach dem Bruch der Freundschaft. Nur daß bei Coleridge ohne Wordsworths Festigkeit auch das Leben zerfließt, während Wordsworth äußerlich harmonisch weiterlebt, aber innerlich einer zunehmenden Erstarrung anheimfällt, die sich besonders bemerkbar macht, als ihm noch Dorothy genommen wird. Garrod gibt das Verhältnis zwischen den beiden Freunden (S. 29/30): Coleridge came to Grasmere in the spring of 1800. The Prelude is dedicated to him. The first two books were completed in 1800 under the stimulus of his presence .... It may be said, I think, throughout to have been written to him and for him — and in a sense by him. In this poem, and elsewhere, Coleridge may fairly be thought of as the guardian angel of Wordsworths poetical genius. *Perhaps, indeed,* Coleridges *greatest work is* Wordsworth — *and, like all his other work,* Coleridge *left it unfinished.* If there was any medicine for the decline of power which stole over Wordsworths poetry after 1807, it was perhaps to be sought from Coleridge. From Coleridge Wordsworth has received the elements of his metaphysic; and his genius died of a metaphysical atrophy. It is hardly an accident that the period of the decline of power coincides with the period in which Wordsworths gradual exstrangement from Coleridge began"[1]).

[1]) Zum Beweis führt Garrod einen Brief von Wordsworth an Beaumont an. Er ist 1805 geschrieben und betrifft die Abfassung des „Recluse": „Should Coleridge return, so that I might have some conversation with him, I should go on swimmingly" (Letters, i. P. 196).

Zweiter Teil: Die Reife

Wordsworth als Typus J_1 und J_3. Eine Analyse des reifen Wordsworth. Sein Verhalten zu dem Problem: Wirklichkeit und Wert

Zweites Kapitel

Wordsworth als J_1-Künstler

I. Die psychologischen Grundlagen der Imagination

Haben wir bis jetzt Wordsworths Erwachen zum Künstler bis zu seinem Höhepunkt in kurzen Skizzen verfolgt, so wenden wir uns nun in diesem zweiten wichtigeren Teil der Arbeit einer vertiefenden Analyse der bisher gewonnenen Resultate zu.

Es ist schon bis jetzt in knapp gezeichneten Zügen hervorgetreten, daß Wordsworths Wesen, vom typologischen Gesichtspunkt aus gesehen, ein Problem vor uns hinstellt, das bei einem Versuch, es nachzuzeichnen, ein Bild ergibt, das unbedingt nach zwei Seiten schillert: wir erkennen, daß Wordsworths Persönlichkeit tief fundiert ist in dem Typus, der in seinem Lande dominiert: im J_3-Typus. Dazu tritt auf der andern Seite sein Künstlertum, das seine Quelle in der jugendaffinen Struktur J_1 hat.

In der jugendgemäßen vollintegrierten Struktur J_1 hat, wie wir schon in den Grundbegriffen ausführten, die Imagination, die uns die Kraft von Wordsworths Künstlertum repräsentiert, ihre Wurzel. Da hier die psychologische Fundierung dieses Teiles der Arbeit liegt, wenden wir uns zunächst einer Analyse der Vollintegration, die Wordsworth teilweise verkörpert, zu. J_1 äußert sich bei Wordsworth in drei Hauptmomenten:

1. in der eidetischen Veranlagung,
2. in der Integration des Menschen Wordsworth,
3. in der Kohärenz mit der Außenwelt.

Ich beschränke mich bei der Ausführung der drei Punkte auf kürzere Bemerkungen, um nicht die exakten Ausführungen zu wiederholen, die Hensel in seiner Arbeit: „Das Optische bei Wordsworth“ darüber gemacht hat.

1. Wordsworth *als Eidetiker*

Ein häufiges Sympton der Vollintegration ist das „eidetische Phänomen“. Ich sage: ein häufiges Sympton, denn es braucht bei Vollintegrierten nicht immer aufzutreten. Aber Wordsworth

kennt diese eidetischen Phänomene. Wenn wir aufmerksam seine Gedichte durchlesen, springt uns überall die ausgesprochene Bildhaftigkeit entgegen, sehen wir immer wieder deutlich gezeichnete Bilder, die auf der eidetischen Fähigkeit beruhen (z. B. Yarrow, The Reverie of Poor Susan, Tintern Abbey, Daffodils, Highland Girl)[1]). Für den Künstler Wordsworth ist diese Fähigkeit sehr wichtig, und sie darf in einer psychologischen Arbeit nicht übergangen werden.

Ich schicke eine kurze Definition der subjektiven optischen Anschauungsbilder, in denen sich das eidetische Vermögen äußert, zur Orientierung voraus. (Fischer und Hirschberg [S. 242], zit. bei Hensel S. 119/20): „Subjektiv-optische Anschauungsbilder sind optische Gedächtnisbilder, die spontan oder willkürlich nach Betrachten eines Gegenstandes oder auch ohne vorausgegangene Betrachtung auftreten, die in ausgesprochenen Fällen ein Bild des Gegenstandes mit allen Einzelheiten und urbildmäßig gefärbt, zuweilen auch in komplementärer oder grauer Farbe wiedergegeben, und die das Individuum buchstäblich sieht, ohne daß es deswegen — in den allermeisten Fällen wenigstens — an die Realität eines in der Außenwelt befindlichen Gegenstandes glaubt".

Hensel hat den Wert der subjektiv-optischen Anschauungsbilder bei Wordsworth deutlich gezeigt. Die Anschauungsbilder zeigen sich bei ihm zunächst als einfache Anschauungsbilder, dann aber verschlingen sie sich mit den Fancybildern so gut wie mit den Bildern, die die Imagination ihm eingibt. So kommt Wordsworth — genau wie Goethe — zu einer wörtlichen Schau der Ideen. Und er würde gewiß bei der bezeichnenden Unterhaltung zwischen Goethe und Schiller genau gesagt haben wie Goethe: „Dann kann es mir nur lieb sein, daß ich Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe". Bei Wordsworth ist die Fähigkeit, subjektiv-optische Anschauungsbilder zu schauen, für seinen dichterischen Schaffensakt wesentlich. Denn seine Poesie als eine „emotion recollected in tranquillity" beruht zu einem Teil auf dem Heraufkommen der Anschauungsbilder[2]).

[1]) Den Beweis, daß es sich hierbei tatsächlich um subjektiv-optische Anschauungsbilder handelt, brauche ich hier nicht zu erbringen. Zu dieser Frage vgl. Hensel, a. a. O., S. 118 ff.

[2]) Auch Marie Gothein betont schon S. 216: „Er spricht wiederholt in den ‚Zeilen bei Tintern Abbey' von einem *doppelten* Schauen, dem sinnlichen und dem der Erinnerung"

Wie die subjektiv-optischen Anschauungsbilder bei Wordsworth plötzlich auftauchen, möge an einem Gedicht gezeigt werden, das Wordsworth seiner Schwester Dorthy widmet:

To a Butterfly (O. E. S. 79):
Stay near me — do not take thy flight!
A little longer stay in sight!
Much converse do I find in thee,
Historian of my infancy!
Float near me; do not yet depart!
Dead times revive in thee:
Thou bring'st gay creature as thou art
A solemn image to my heart,
My father's family!

Es folgt eine deutliche Schilderung von dem Spiel der Kinder. Noch deutlicher sehen wir, daß es sich um wirkliche Bilder handelt, in dem Gedicht an das Hochlandmädchen: (O. E. 288)

For, I, methinks, till I grow old,
As fair before me shall behold,
As I do now, the cabin small,
The lake, the bay, the waterfall:
And Thee, the Spirit of them all!

Die Anschauungsbilder, die Wordsworth produziert, sind stets gefühlsmäßig gefärbt: sie erhalten in den Gedichten immer irgend eine Verbindung mit der Freude: gay, joyous, joy, pleasure sind die Worte, die fast immer nach einem solchen Anschauungsbild auftauchen. Dazu stimmt der Befund von P. Krellenberg (zit. Grundformen S. 331) „Die Betrachtung der Anschauungsbilder ist affektiv gefärbt. Sie ist verknüpft mit einer freudigen, dem Gegenständigen entgegenkommenden Stimmung, die anhält, solange das Bild da ist".

Das eidetische Phänomen ist ein Ausdruck der Integration. Denn es stellt dar eine Durchdringung und Vermischung von Wahrnehmung und Vorstellung. Damit kommen wir zum zweiten Punkt: der Integration.

2. *Die Integration bei* Wordsworth

Daß bei Wordsworth die Anschauungsbilder ganz eingebettet sind in das seelische Gesamtgeschehen, entspringt seiner J_1-Struktur. Bei Wordsworth sind immer alle seelischen Kräfte zugleich in Schwingung: wir haben das schon bei seinem romantischen Erlebnis auf dem Höhepunkt seiner Jugend in Cambridge beobachten können. Ganz deutlich tritt uns die seelische

Totalität, die Wordsworth verkörpert, in Tintern Abbey entgegen (O. E. S. 205—207):

These beauteous forms,
Through a long absence, have not been to me
As is a landscape to a blind man's eye:
But oft, in lonely rooms, and 'mid the din
Of towns and cities, I have owed to them,
In hours of weariness, *sensations* sweet,
Felt in blood, and felt along the heart;
And passing even into my purer mind,
With tranquil restauration: — feelings too
Of unremembered pleasure: such, perhaps,
As have no slight or trivial influence
On that best portion of a good man's life
His little, nameless, unremembered acts
Of kindness and of love. Nor less, I trust,
To them I may have owed another gift,
Of aspect more sublime; that blessed mood
In which the burthen of the mystery,
In which the heavy and the weary weight
Of all this unintelligible world,
Is lightened: — *that serene and blessed mood*
In which the affection gently lead us on —
Until the breath of this corporeal frame
And even the motion of our human blood
Almost suspended, we are laid asleep
In body, and become a living soul;
While with an eye made quiet by the power
Of *harmony*, and the deep power of *joy*,
We see into the life of things.

Sensations — blood — heart — purer mind — the little, nameless, unremembered, acts of kindness and of love — that blessed mood — harmony — joy — life of things. Kann man ein besseres Beispiel angeben für Wordsworths seelische Totalität, die auf der Integration beruht: Sinne, Herz und Geist werden zugleich ergriffen. Aber dabei allein bleibt sein romantisches Erleben nicht stehen: Wordsworth findet immer wieder den Weg zur Ethik. Er ist nicht nur ein Schauender, sondern auch ein Handelnder. Aber weiter: nicht nur diesen Segen dankt er den „beauteous forms", dem Anblick der Wiesen und der Hügel. Wir kommen jetzt an den Höhepunkt romantischen Erlebens: an diese „serene and blessed mood", die den ganz zur Seele gewordenen Künstler — we are laid asleep and become a living soul — in das Leben der Dinge sehen läßt mit Augen, beruhigt durch die Macht der Harmonie und durch die tiefe Macht der

Freude. Wordsworth geht hier von der Landschaft des Wye aus, die er vor Jahren gesehen hat, er erschaut sie in einsamen Stunden als Anschauungsbild, das Bild ergreift sein Blut, sein Herz, seinen reinen Geist, hat Einfluß auf seine Ethik und zum Schluß läßt ihn das Bild dieser einfachen Landschaft durch tiefe Harmonie und Freude hindurch die kosmische Intuition erleben, wobei jetzt der Körper ganz versinkt und der Dichter nur eine lebende Seele wird. Das heißt: in diesen seltenen erhabenen Augenblicken verliert die Seele die Schranke des Körperlichen, des Individuellen und bettet sich ganz ein in den umfassenden Strom der All-Einheit. Aber sie löst sich auch dabei nicht auf: „we see into the life of things". Es ist hier eine Loslösung des Geistes vom Körper. Wordsworth ist hier Philosoph mehr als Dichter. Wir haben hier die letzte Konsequenz seines Naturerlebens vor uns. Aber solche Augenblicke sind ganz selten. Sie vergegenwärtigen uns Wordsworths Stellung als *philosophischen Dichter.*

Das Erlebnis also ging von der sinnlichen Wahrnehmung aus. Es überrascht uns nicht, wenn in dem gleichen Gedicht nach dem Höhepunkt seines panentheistischen Glaubensbekenntnisses Wordsworth fortfährt:

102 Therefore am I still
A *lover* of the meadows and the woods,
And mountains; and of all that we *behold*
From this green earth; of all the mighty world
Of *eye and ear,* — both what they *half create*
And what perceive; well pleased to recognise
In nature and the language of the sense
The anchor of my purest thoughts, the nurse
The guide, the guardian of my heart, and soul
Of all my moral being.

Auch hier wieder die gleiche Totalität: eye and ear — thought-heart — soul of all my moral being. Der Ausgangspunkt, von dem aus alles andere sich organisch entwickelt, sind bei Wordsworth stets die Sinneswahrnehmungen.

Daß ein Dichter von den Wahrnehmungen der Sinne ausgeht, ist wohl sehr oft der Fall. Aber daß sich an diese Wahrnehmung eine derartige seelische Totalität anschließt, das ist typisch Wordsworthsches Erleben. Die angeführten Stellen aus Tintern Abbey erscheinen wie einzelne Akkorde, die nacheinander angeschlagen werden und zuletzt eine wunderbare Melodie ergeben.

Die Melodie aber bleibt nicht auf den Menschen Wordsworth beschränkt. Er sagt es selbst: „While with an eye made quiet by the power of *harmony*, and the deep power of *joy*, we see into the life of things". Das heißt in unserer psychologischen Sprache: Wordsworth erlebt auf Grund der erreichten menschlichen Einheit und Totalität die metaphysische Einheit und Totalität des Universums. Der Urgrund dieses Erlebens aber ist seine Integration.

3. Die Kohärenz bei Wordsworth

In Tintern Abbey steht: „Therefore am I still a *lover* of the meadows and the woods, and mountains". „A Lover", dieses Bekenntnis führt uns zu unserem dritten Punkt der psychologischen Betrachtung: der Kohärenz.

Die Kohärenz ist uns schon einmal begegnet in der eidetischen Fähigkeit, die Wordsworth besitzt. Sie ist eben auch in ihrer Form des eidetischen Phänomens eine Sonderprägung der Integration. In der Tintern-Stelle ist uns die Integration der körperlichen und seelischen Funktionen bei Wordsworth entgegengetreten. Jetzt aber knüpfen wir wieder an das eidetische Phänomen an, das nicht nur auf einer Durchdringung der menschlichen Funktionen an sich beruht, sondern die Brücke schlägt zur Außenwelt. Denn was heißt das anders: „Wahrnehmung und Vorstellung durchdringen einander" als: die dem Menschen durch die Wahrnehmung gegebene Außenwelt wird mit der von dem Menschen stammenden Vorstellung zu einer Einheit verschmolzen. Dazu kommt jetzt noch eine Durchdringung der Wahrnehmungen und Vorstellungen mit dem Gefühl: Möglich ist diese Durchdringung nur auf Grund einer liebenden Hinneigung zur Außenwelt: „Therefore am I still a *lover* of the meadows and the woods, and mountains".

Menschen wie Wordsworth, die ein Kohärenzverhältnis zur Umwelt haben, erfassen sie mit liebender Hingabe. Ihr eroider Blick ruht auf den Erscheinungen, ihrem seelischen Entgegenkommen erschließen sich die Gegenstände in ihrem tiefsten Wesen, da sie nicht nur mit dem isolierten Verstand an die Dinge herangehen, sondern sich ihnen mit ihrem ganzen Wesen hingeben. Jaensch sagt: „Wirklichkeit und Wert" (S. 32/33): „Dem (integriert-kohärenten) Bewußtsein erscheinen also die Gegenstände, von denen es hier angezogen wird, zugleich innerlich verwandt und dabei doch anders, als es selbst ist. Sie erscheinen ihm auch werthaltig, wobei aber der Wert nicht in

abstrakt begrifflicher Form gegeben ist ... sondern *in* und *mit* dem Gegenstande, aus ihm gleichsam hervorleuchtend ... Wo sich dieses nun alles so verhält und ein derartiges Erkennen menschlicher Dinge aus starkem Drang heraus und mit innerer Wärme erfolgt, da wird es immer mehr oder weniger die Merkmale des Eros zeigen. Denn der Liebende umfaßt aus starkem Drang und mit innerer Wärme einen Gegenstand, der ihm selbst verwandt und doch anders ist, der wie durchsichtig erscheint und durch seine sinnliche Erscheinung hindurch einen Ausblick auf einen nie ganz zu erschöpfenden Reichtum an Werten eröffnet, die zugleich dem eigenen Idealbereich nicht fremd, sondern vielmehr Gegenstand des eigenen inneren Sehens sind".

In diesem Zitat haben wir zugleich die ganze Stufenfolge des Kohärenzverhältnisses bei Wordsworth vor uns: Wordsworth erfaßt die sinnliche Welt — wir können es mit einem Wort der deutschen Romantik sagen: als „Chiffreschrift". Diese „Chiffreschrift" aber (Wirklichkeit und Wert S. 34) „schließt ja ebenfalls die erwähnten Merkmale des Eros in sich. Das Sinnliche erscheint auch ihr wie durchscheinend (Transparenz-) und eröffnet den Ausblick auf unerschöpfliche Werte, deren Ausdruck es ist" (romantische kosmische Intuition!).

Wir werden diese Art Wordsworthschen Erlebens genauer verfolgen in den folgenden Kapiteln, in denen wir den Dichter in seiner Stellung zum Universum, zur Menschheit und zur Gottheit zeigen.

II. Der dichterische Schaffensakt

1. Die schöpferische J_1-Phantasie

Wir wollen versuchen, Wordsworths künstlerischen Schaffensakt durch eine psychologische Erörterung zu erkennen. Daß wir dabei vielleicht nur ein sehr geschwächtes Bild davon erhalten, muß von vornherein betont werden. Wem wäre es auch möglich, ganz in das Wesen eines schaffenden Künstlers einzudringen?

Aus den vorangehenden Ausführungen ist hervorgegangen, daß die Erinnerung für Wordsworth ein solch hohes Gut ist, weil er, vermittelst seiner Anschauungsbilder, das Erinnerungsbild viel klarer und reiner vor Augen sieht als der nichteidetische Mensch. Wordsworth sieht seine Erinnerungsbilder ja im wörtlichen Sinne (To a Highland Girl [O. E., S. 288]: We prize our Memory, feel that she hath eyes). Aber das genügt nicht. Bis

jetzt haben wir nur die stoffliche Quelle zum künstlerischen Akt. Jetzt greift der schöpferische Genius ein: er verwandelt die einfachen subjektiv-optischen Anschauungsbilder in reine Ideen. Wir müssen uns diese künstlerische Umformung ganz so vorstellen, wie sie uns von Goethe bekannt ist, der aus der Fülle der Erscheinungen die Urpflanze erschaute.

Den schöpferischen Genius von Wordsworth haben wir immer schon gesehen als J_1-Phantasie. Aber jetzt verstehen wir die Ausführungen erst ganz, die wir in den Grundbegriffen brachten: die J_1-Phantasie bewegt sich in ihrem autokratischen Element immer im Bereich einer *möglichen* Welt. Das Schaffen der J_1-Phantasie steht eng mit dem Realen in Verbindung, dessen Grundstrukturen sie aufdecken will.

Wir wollen das an einem Beispiel erörtern: Nehmen wir Wordsworth bei dem Beschreiben einer Landschaft: es kommt ihm weder auf das naturgetreue Beschreiben der Landschaft an, mag er sie in der Erinnerung als Anschauungsbild oder sinnlich vor sich sehen, das ist für ihn keine Kunst (vgl. die Kritik an Scott, Gothein S. 176), noch auf die subjektive Stimmung, die die Landschaft auslöst (vgl. die Kritik an Byron, O. E., S. 454). Denn wenn der Mensch seine Gefühle in die Natur hineinträgt, erhält er wohl einen Spiegel seiner eigenen Stimmungen, aber niemals offenbart sich ihm das tiefe Wesen der Erscheinungen. Nach Wordsworth muß der Künstler das Organ haben für das transzendentale Landschaftsbild. Das optische Anschauungsbild oder das Original einfach nachzuzeichnen, ist ohne den Schaffensakt der J_1-Phantasie möglich. Wordsworth aber will nie liebliche Bilder vor uns hinstellen, sondern seine Bilder bergen eine tiefe Wahrheit: sie zeigen die Seele des Universums in ihrer mannigfachen Äußerungsform. Wir haben hier eine scharfe Grenze gegen den Realismus von Scott und auf der anderen Seite gegen den Subjektivismus von Byron. Das subjektive Moment wird bei Wordsworth erst abgestrichen, das geistige Urbild der Landschaft taucht auf. Eine gewisse Distanz ist nötig, um aus der Mannigfaltigkeit das geistige Urbild der Landschaft schimmern zu sehen (vgl. die Urpflanze bei Goethe). Wir sehen hier immer wieder den Dienst, den die J_1-Phantasie am Realen leisten will. Deshalb gibt auch das Herausmodellieren der individuellen Idee Wordsworths Poesie den tiefen Wahrheitscharakter. Legouis sagt von der Wirkung seiner Poesie: „They had gone to him for pleasure and they came back with a

train of reflection that followed them through the round of their daily task. They were taught by him a new way of looking at man and nature" (C. H., S. 94).

Wordsworth schafft naturnotwendig für sein Weltbild die Form der Transzendentalpoesie. Was bedeutet das: Transzendentalpoesie?

In der deutschen Romantik hat Fr. Schlegel eine Theorie der Transzendentalpoesie aufgestellt. „Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte" (Athen. Fragm. 238). Deutlich wird der Begriff des Idealen, wenn wir den Satz von Fr. Schlegel hinzufügen: „Ein Ideal ist zugleich Idee und Faktum" (Athen. Fragm. 121).

Fr. Schlegels Begriff „Das Ideal" gibt unseren Begriff transzendental wieder. So ist die Transzendentalpoesie die Darstellung der empirischen Erscheinungsformen in ihrem Ewigkeitsgehalt, in ihrer Beziehung zum Unendlichen: in ihrer individuellen Idee. Hiermit haben wir das Wesen von Wordsworths Poesie.

Für Kant waren die transzendentalen Formen die aprioristischen Bedingungen der Erfahrungen[1]). Erst mit Hilfe der transzendentalen Formen konnte nach ihm das Chaos der Empfindungen von unserem Bewußtsein gestaltet werden. Die transzendentalen Formen: Raum, Zeit, Zahl, Einheit, Vielheit sind Funktionen des Bewußtseins überhaupt und haben allgemeine Gültigkeit. Das „Ding an sich" zu erkennen, mußte Kant vom Standpunkt des Wissenschaftlers aus ablehnen.

Wie sich dies alles bei Wordsworth verschiebt, haben wir zum Teil schon gesehen: zunächst ist ihm das Transzendentale nicht nur eine Funktion des subjektiven Bewußtseins, sondern es ist auch im Objektiven vorhanden. Dann sind die transzendentalen Formen nicht nur die Bedingungen der Erscheinungswelt, sondern sie werden zu den Ursachen der Erscheinung, sie werden zu dem „life of things". Der letzte Unterschied aber zwischen Kant und Wordsworth ist der: Kant hatte auf ein Erkennen des „Ding an sich" verzichtet. Das ist für den Romantiker Wordsworth unmöglich. Wordsworth will die

[1]) Diese letzten Ausführungen lehnen sich an ein Kolleg von Prof. Deutschbein an.

Grenze zwischen dem Endlichen und dem Absoluten überschreiten, neben das verstandliche Erkennen tritt bei ihm die intuitive Schau, die auf dem Erleben sich aufbaut. Daher wird, wie wir schon immer gesehen haben, die Offenbarung des „life of things" für Wordsworth höchste Realität[1])[2]).

2. *Die Bedeutung der Erinnerung*

Haben wir uns bis jetzt hauptsächlich mit dem schöpferischen J_1-Moment bei Wordsworth beschäftigt, so wenden wir uns nunmehr der Bedeutung zu, die die Erinnerung für ihn hat. Denn die Erinnerung ist — kraft der Anschauungsbilder — fest verwoben mit dem künstlerischen Akt der Imagination[3]). Wir können daher sehr wohl diese beiden: Imagination und Erinnerung, als die Grundpfeiler von Wordsworths Kunst bezeichnen. Das bedeutet dasselbe, wenn Wordsworth seine Kunst nennt: „Emotion recollected in tranquillity". Emotion, das ist die erhöhte Erlebniskraft, das erste Grunderleben. Aber diese „emotion" quillt nicht sofort über in ein Gedicht — wie wir das z. B. bei Burns haben —, sondern sie wird erst „recollected in tranquillity". Daher die Kühle, die über den Wordsworth-Gedichten liegt: Wordsworth hat nie aus der unmittelbaren Erregung heraus gedichtet, sondern „er dichtet aus Erregungen heraus, die eine neue Erinnerung aufs neue erzeugte" (Fehr). Fehr bringt den dichterischen Schaffensakt von Wordsworth sehr klar in den Worten (Walzel, Handbuch S. 72/73): „Das ekstatische

---

[1]) Hierin ist Wordsworth durchaus Romantiker. Wenn wir eine Parallele mit der deutschen Romantik ziehen, so sehen wir, daß in Deutschland diese intuitive Art des Erkennens schon in der Gefühlsphilosophie der Vorromantik zu finden ist. Die deutschen Romantiker aber sind erfüllt von dem gleichen Verlangen wie Wordsworth, die Schranken des Unendlichen zu durchbrechen. Friedrich Schlegel, Novalis, Schleiermacher erkennen es geradezu als die Bestimmung des Menschen: „Nichts ist dem Geist erreichbarer als das Unendliche."

[2]) Von diesem transzendentalen Gesichtspunkt aus will auch der Anteil verstanden sein, den Wordsworth an dem „Lyrical Ballads" hat.

[3]) Vgl. Dilthey, a. a. O., S. 180: „Die Erinnerungen haben dann in verschiedenen Individuen unter sonst gleichen Bedingungen einen ganz verschiedenen Grad von Helle und Stärke, von Sinnlichkeit und Bildlichkeit. ... Mit der Begabung für darstellende Poesie ist nun eine *außerordentliche Fähigkeit, reproduzierten oder frei gebildeten Vorstellungen an Augenscheinlichkeit und hellste Sinnlichkeit* zu erhalten oder zu verleihen, verknüpft." Diese „außerordentliche Fähigkeit" ist aber nichts anderes als das eidetische Vermögen, Anschauungsbilder zu produzieren.

Moment, in dem Wordsworth die Einheit und Totalität des Universums erkennt, ist selten. Wordsworth sucht es zu erfassen durch die Einbildungskraft der Imagination, die mit ihrer Gehilfin, der Erinnerung, nach dem Anblick der Sinnenwelt das Idealbild festigt, indem sie wie ein reinigendes Feuer das Unwesentliche zerstört, um das Wesentliche um so heller erglühen zu lassen. Dann hält er das so gewonnene Idealbild noch einmal neben die Naturerscheinung, um in ihr immer mehr nur das Wesentliche zu erblicken. Immer wieder muß die Vergleichung des Innern mit dem Äußeren vorgenommen werden, *bis das Ideal am sinnlichen Objekt voll und ganz erkannt wird.* So entsteht bei Wordsworth neben der pantheistischen Du-Verherrlichung ein großer Erinnerungskultus: vorausblickend sucht Wordsworth beim ersten Anblick des Dinges dessen zukünftigen Erinnerungswert herauszufühlen und hält rückblickend beim späteren Schauen das alte Erinnerungsbild ans Licht empor."

T. A. 62:
While here I stand, not only with the sense
Of present pleasure, but with pleasing thoughts
That in this moment there is life and food
For future years.

„Die Einbildungskraft der Imagination, die mit ihrer Gehilfin, der Erinnerung, nach dem Anblick der Sinnenwelt das Idealbild festigt." Hier ist ganz deutlich ausgesprochen, wie wichtig die eidetische Fähigkeit für Wordsworth ist. Denn „die Gehilfin, die Erinnerung", ist nichts anderes als eben das klare Auftreten der subjektiv-optischen Anschauungsbilder, die sich im Laufe der Zeit durch den Genius der J_1-Phantasie in reine Ideen umformen.

Aber dann fällt uns noch ein zweites Moment bei Wordsworth auf: das stete und treue Vergleichen des Idealbildes mit der empirischen Welt. Ich glaube, daß wir hierin einen Einschlag von J_3 erblicken dürfen. Das bedeuten auch wohl weitere Worte von Fehr: „Wordsworths Idealbild ist an der Wirklichkeit vergeistigt nie eine blutleere Abstraktion, der er sich anvertrauen würde, da er weiß, daß der Vergleich mit dem irdischen Gegentypus (J_3!) sonst leicht die Enttäuschung bringen könnte." Wir brauchen hier auf das treffende Beispiel für diese Behauptung, die drei Yarrow-Gedichte, nur hinzuweisen, da sie unter diesem Gesichtspunkt schon von Brandl und Fehr behandelt worden sind.

III. *Wordsworths Kunst als verlängerte und veredelte Kinderkunst*

1. Wordsworth *und das Kind*

Der J_1-Typus in Wordsworth bringt Anschauung und Vorstellung in die frühere Einheit zurück. Vorstellungen und Anschauungen sind nicht abgespalten, wie wir im eidetischen Phänomen gesehen haben; ebenfalls nicht Gefühl und Wahrnehmung, wie die Kohärenz zeigte. Im Gegenteil: die verschiedenen psychischen Funktionen durchdringen einander[1]): Wahrnehmung und Vorstellung, Gefühle und Vorstellungen und Wahrnehmungen, wie die Stelle aus Tintern Abbey beweist. Wir haben gesehen, wie bei Wordsworth das ganze Seelenleben integriert, wie im niederen Seelenleben diese Durchdringung des J_1-Typus genau in dem gleichen Maße vorhanden ist wie in den höheren und höchsten Schichten.

Von dieser seelischen Totalität aus kommen wir zu einer interessanten Feststellung: Wordsworths Kunst ist eine veredelte und verlängerte Kinderkunst. Wordsworth gibt dem Kind eine Hochschätzung, die den flüchtigen Leser seiner Gedichte erstaunen muß. Aber diese Hochschätzung ist in Wordsworths Leben verankert. Jaensch und Kroh haben in vielen Experimenten die künstlerische Fähigkeit des Kindes zu klären versucht[2]). Diese modernen Versuche aber ruhen auf der gleichen Basis, auf der Wordsworths Beschäftigung mit dem Kinde beruht: nämlich auf der Affinität zwischen Künstler und Kind. Sie liegt in der organischen Struktur, die beide zeigen. Das Kind zeigt beide Formen des Künstlers: S und J_1. Diese beiden Formen sind vollintegriert. Nach den Versuchen von Jaensch ist aber die Vollintegration das Alphabet für die Kunst. Es liegt auf der Hand, daß das Kind hiermit zur Kunst ein ganz naturhaftes Verhältnis hat. Beim Kinde ist dabei noch gar keine Abspaltung zwischen Kunst und Leben: die Kunst ist ihm unbewußt ein Teil

[1]) Vgl. hierzu die Feststellung von Dilthey, a. a. O., S. 180: „Schon wenn die Wahrnehmung aus gleichzeitigen Empfindungen Gestalten im Raum oder aus ihrer Abfolge Rhythmen, Melodien, Lautgebilde aufbaut, macht sich dabei die Eigenart des Dichters geltend; vor allem wirken in ihm auf die Wahrnehmungsbildung mit ursprünglicher Macht seine Lebensbezüge, Stimmungen, Leidenschaften."

[2]) Heckel, Optische Formen und ästhetisches Erleben. — Fromm, Sprachliche Formengebung und ästhetische Wertung. — Nolte, Analyse der freien Märchenproduktion.

des Lebens und der Wirklichkeit selbst. Es verlegt seine Ideale kraft seiner Vollintegration ganz in die Wirklichkeit hinein. Im frühen Kindesalter fällt den Vorstellungen eine wichtige Aufgabe zu: sie dienen dem Aufbau der Wirklichkeit. Das Kind sieht so seine Vorstellungen in das Reale hinein[1]).

Von diesem Punkte aus kommen wir nahe an den Urgrund von Wordsworths Kunst heran: Wordsworth hat in seiner Kunst auch: „The light that never was, on sea or land." Er betrachtet es als seine Aufgabe: „To write on natural subjects, taken from common life, but looked at, as much as might be, through an imaginative medium" (Preface 1815). Das ist ein klares Bekenntnis, daß Wirklichkeit und Wert für Wordsworth sich in *einer* Welt ungetrennt offenbaren.

Wordsworth als sehr scharfer Beobachter hatte bei sich selbst die Beobachtung gemacht, daß der Schimmer, der für ihn in der Kindheit über der Welt lag, bei fortschreitendem Alter ihm immer mehr entschwand. Es wird ihm — ungefähr schon von 1802 ab — deshalb die Zeit seiner Jugend zum höchsten Schatz seines Lebens. Seine spätere Poesie hat in ihr ihren einzigen Stoff, so wird sie zur „Erinnerungspoesie".

2. *Die Ode an die Unsterblichkeit*

Auf dem Gipfel von Wordsworths Können, kurz vor dem Nachlassen der schöpferischen Kräfte, steht seine Ode an die Unsterblichkeit. Sie trägt den Titel „Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood". Die Ode ist 1802—1806 entstanden. 1807 ist sie veröffentlicht worden.

Marie Gothein betont mit Recht (S. 224/25): „In der großen Ode, die diesem (dem Unsterblichkeitsglauben) geweiht ist, hat Wordsworth die Quintessenz seiner philosophischen Ansichten gegeben: hier hat er seine volle Hingebung an die Natur mit der metaphysischen Bestimmung des Menschen in Einklang gebracht."

---

[1]) Vgl. Nolte, a. a. O., S. 80: „Und mit dieser Romantik ist bei vielen eine noch ungebrochene Kohärenz mit der Natur verknüpft, die noch alles beseelt erscheinen, die in Wort, Schrift und Handlung die noch vorhandene Einheit von Ich und Natur durchblicken läßt. Und diese romantische Grundstimmung, verbunden mit einem ungewöhnlich hohen Kohärenzgrad, sie ist von bestimmendem Wert für das teilweise künstlerische Schaffen der Jugendlichen."

Die frühe Kindheit, das vollkommene Eingebettetsein in die Natur, das das Kind zeigt, zeichnet Wordsworth mit Meisterhand in kurzen prägnanten Umrissen: Kein Psychologe könnte die kindliche Verbundenheit mit der Außenwelt feiner ausdrücken als Wordsworth es in den ersten vier Strophen der Ode tut (O. E. 587):

I.

There was a time when meadow, grove, and stream,
The earth, and every common sight,
To me did seem,
Apparelled in celestial light,
The glory and the freshness of a dream.
It is not now as it hath been of yore; —
Turn wheresoe'er I may,
By night or day,
The thing which I have seen I now can see no more.

II.

The Rainbow comes and goes,
And lovely is the Rose,
The Moon doth with delight
Look round her when the heavens are bare,
Waters on a starry night
Are beautiful and fair;
The sunshine is a glorious birth;
But yet I know, where'er I go,
That there hath past away a glory from the earth.

III.

Now, while the birds thus sing a joyous song,
And while the young lambs bound
As to the tabor's sound,
To me alone there came a thought of grief:
A timely utterance gave that thought relief,
And I again am strong:
The cataracts blow their trumpets from the steep;
No more shall grief of mine the season wrong;
I hear the Echoes through the mountains throng
The Winds come to me from the fields of sleep,
And all the earth is gay;
Land and sea
Give themselves up to jollity,
And with the heart of May
Doth every Beast keep holiday; —
Thou Child of Joy,
Shout round me, let me hear thy shouts,
Thou happy Shepherd-boy!

IV.

Ye blessèd Creatures, I have heard the call
Ye to each other make; I see
The heavens laugh with you in your jubilee;
My heart is at your festival,
My head hath its coronal,
The fulness of your bliss, I feel — I feel it all.
Oh evil day! if I were sullen
While Earth herself is adorning,
This sweet May-morning,
And the Children are culling
On every side,
In a thousand valleys far and wide,
Fresh flowers; while the sun shines warm,
And the Babe leaps up on his Mother's arm: —
I hear, I hear, with joy I hear! —
But there's a Tree, of many, one
A single Field which I have looked upon,
Both of them speak of something that is gone:
The Pansy at my feet
Doth the same tale repeat:
Wither is fled the visionary gleam?
Where is it now, the glory and the dream.

„There was a time . . .“ Es war eine Zeit, da mir die Erde, jeder gewöhnliche Anblick, im Himmelslicht erschien. Aber gleich in der ersten Strophe die Klage: Es ist nicht mehr, wie es einst gewesen — die Dinge, die ich sah, kann ich nun nicht mehr sehn. Die gleiche Klage am Schluß der zweiten Strophe: „But yet I know, where' er I go, That there hath past away a glory from the earth.“ Alles ist froh, die Vögel jubilieren, die Lämmer springen zu der Flöte Klang. Dem Dichter allein aber kommt dabei der Gedanke voll Trauer: „To me alone there came a thought of grief.“ Doch nur vorübergehend. Er rafft sich auf, um an der allgemeinen Freude teilzunehmen. Aber — er ist nur noch ein Zuschauer. Und wieder klingt die vierte Strophe in die melancholischen Zeilen aus: „Whither is fled the visionary gleam? Where is it now, the glory and the dream?“

So sehen wir überall die Traurigkeit, die ihre Wurzel in der dahinschwindenden Kraft der kindlichen J_1-Phantasie hat: einst war ich selbst solch ein Glücklicher, der das Himmelslicht in jedem Baum, in jeder Blume sah. Jetzt kann ich nur noch beobachtend beim Kinde diese glückbringende Fähigkeit erkennen. Der Schimmer, der über der Welt liegt, ist für Wordsworth das höchste Erleben. Er kommt aber erst zustande durch die kind-

liche Kohärenz, die alles in einem wunderbaren Lichte sieht. Daher auch die Trauer über ihren Verlust, die sich durch die ganze Ode schlingt.

Mit der fünften Strophe kommt ein ganz neuer Gedanke, der vor diesem Gedicht bei Wordsworth fehlt. Es kommt uns aber nicht mehr überraschend, wenn Wordsworth fortfährt:

> Our birth is but a sleep and a forgetting:
> The Soul that rises with us, our life's Star
> Hath had elsewhere its setting,
> And cometh from afar.

Das Kind kommt von Gott, es hat vor seiner Geburt die himmlische Herrlichkeit geschaut, daher resultiert seine hohe Bedeutung. Aber nicht in ganzer Nacktheit kommt die Seele auf die Erde, sondern lichte Wolken umhüllen sie, wenn sie ihre Heimat verläßt. Deshalb liegt auch der Himmel noch um uns in unserer Kindheit. Doch bald beginnen die Schatten des Gefängnisses den heranwachsenden Knaben einzuschließen[1]). Er schaut das himmlische Licht noch, dem Jüngling entfernt es sich noch mehr und der Mann wird ganz von ihm verlassen.

Es ist oft auf die Ähnlichkeit mit der platonischen Auffassung, der Anamnesis, hingewiesen worden. Zum erstenmal von Wordsworth selbst in der Fenwick-Note. Auch ist der sogleich ins Auge springende Unterschied zwischen Wordsworth und der platonischen Auffassung hervorgehoben worden, der beide Anschauungen scheidet: Plato erlangt erst durch philosophische Erkenntnis das Wissen vom Sein der Dinge, für Wordsworth aber werden die ewigen Dinge dem Kinde offenbar. Daher auch das Motto der Ode: „The Child is Father of the Man."

Die achte Strophe zeigt uns das Doppelleben, das das Kind führt: es sieht in die wahre Tiefe des Seins und nimmt in ahnungsvollem Spiel den Ernst des irdischen Lebens vorweg:

---

[1]) Vgl. die Experimente von Nolte (S. 80): Die „romantische" Sehnsucht nach dem Wunderland: „Unsere besten Märchenerzähler sind offensichtlich von dem Streben beseelt, über den Rahmen des Alltäglichen hinwegzuschreiten, mit der Sehnsucht nach dem Wunderlande, das jenseits unseres Horizontes liegt". Es handelt sich hier um 11jährige Kinder, also: die Kindheit liegt hinter ihnen, die Sehnsucht nach dem Wunderland taucht schon auf. Das Kind in den ersten Jahren seines Lebens aber lebt noch selbst in dieser Wunderwelt.

VIII.

Thou, whose exterior semblance doth belie
Thy Soul's immensity;
Thou best Philosopher, who yet dost keep
Thy heritage, thou Eye among the blind,
That, deaf and silent, read'st the eternal deep,
Haunted for ever by the eternal mind, —
Mighty Prophet! Seer blest!
On whom those truths do rest,
Which we are toiling all our lives to find,
In darkness lost, the darkness of the grave;
Thou, over whom thy Immortality
Broods like the Day, a Master o'er a Slave,
A presence which is not to be put by.

Man beachte in dieser Strophe die hohen Ausdrücke, die Wordsworth für das Kind findet. Es ist ihm „the best Philosopher! Seer blest! mighty Prophet!". In dieser Strophe heißt es: „The child is haunted for ever by an eternal mind." Das heißt aber: über die Erkenntnis, die dem Kinde offenbar ist, hinaus gibt es kein Erkennen. Dem Kinde offenbaren sich die höchsten Höhen und die tiefsten Tiefen des Lebens zugleich.

In den drei letzten Strophen gibt der Dichter der Freude Ausdruck, daß für ihn die Kindheit noch nicht ganz dahingeschwunden ist!

The thought of our past years in me doth breed
Perpetual benediction.

Die Fähigkeit der J_1-Phantasie hat Wordsworth noch nicht ganz verloren. Er bewahrt seine Integration ja bedeutend länger als der gewöhnliche Mensch. Und in einem ist er über die Kindheit hinausgewachsen, nämlich durch die Fähigkeit, die dem Kinde verschlossen ist: er kann mit *Bewußtsein* die Natur in ihrem inneren Wesen erschauen. Das hebt ihn über das Kind empor, das *unbewußt* der Natur verbunden ist — dieses:

To me the meanest flower that blows can give
Thoughts that do often lie to deep for tears.

An dieser Stelle gibt Wordsworth den *Unterschied* zwischen dem Kind und dem Künstler: naive Freude an der sinnlichen Erscheinungswelt ist noch sehr verschieden vom künstlerischen Erleben. Erst wenn das Erleben aus dem Zufälligen herausgetreten ist in ein Stadium, in dem die Erscheinungswelt nicht mehr als etwas Elementares, sondern als vom menschlichen Geist Geformtes erscheint, tritt uns die Kunst entgegen.

In der Unsterblichkeitsode offenbart sich der ganze Wordsworth in seiner Veranlagung J_1 und J_3. Wir dürfen das hervorheben, ohne dem herrlichen Gedicht Gewalt anzutun.

3. *Das Dahinschwinden des J_1-Künstlers in* Wordsworth

Die Ode ist ein Kommentar zur Kindesseele. Aber noch mehr: in ihr sehen wir das eigene Bekenntnis des Dichters zu einer Kinderkunst im höheren Sinne. Die starke Verbundenheit mit dem kindlichen Wesen, das freudevolle Erleben am Schluß: Auch ich kann noch sehen und fühlen wie das Kind — kann etwas anderes uns besser bestätigen, wie ausgesprochen kindhaft, d. h. J_1-haft Wordsworth erlebte? Und auf der anderen Seite die steten Klagen, die das Gedicht in den ersten vier Strophen durchziehen — kann etwas anderes besser Wordsworths Angst vor uns hinstellen als die Darstellung der eigenen Angst vor dem Verlust der kindhaften J_1-Phantasie? So schließt sich das Gedicht in dem Kampf um die Erhaltung der Integration Tintern Abbey und den Bemerkungen im Prelude an.

In diesem Gedicht hat der Dichter in Wordsworth noch die Stärke zu sagen: „Mir kann die niedrigste der Blumen geben Gedanken, die zu tief für Tränen liegen." Aber später wird das anders. Da können wir ein krampfhaftes Suchen nach Erlebnissen aus der Kindheit beobachten. Wie gesagt: seine ganze spätere Poesie wird Erinnerungspoesie.

Die ewige Weisheit, die das Kind unbewußt besitzt, aber durchzieht Wordsworths ganze Dichtungen. Daher auch die schlichte Form der Gedichte, die erst nach längerer Beschäftigung mit ihnen uns ihren reichen Hintergrund offenbaren.

Legouis sagt von dem frühen Verfall der dichterischen Kräfte bei Wordsworth (C. H., S. 104): „He could not help feeling a decay of his strictly poetical powers — of that imagination and joy on which till then, he had erected the structure of his verse. When Coleridge had written his ode *Dejection* in 1802, Wordsworth could immediately retort with his optimistic *Leech-Gatherer*. But now, he, also, felt the wane of his ‚shaping spirit of imagination': The earth no longer offered him the splendour it had for him in his youth. A glory had departed from the earth. He had very early, felt the fading of that glory, *but long checked the onset of the unimaginative years to come by fondly dwelling on the memories of his childhood.* In 1805, he had so copiously drawn from the treasure-house for his Prelude that the store

was becoming exhausted. He understood the meaning of the depressions of his vital spirits: *he was travelling further away from the springs of energy drawing nearer to old age and death.*"

„But long checked the onset of the unimaginative years to come by fondly dwelling on the memories of his childhood": Schon im Jahre 1802 tauchen bei Wordsworth die vielen Gedichte über das Kind auf. Hier setzt schon ein leiser Verfall der dichterischen Kräfte, d. h. der Vollintegration, ein. Es sind u. a. die Gedichte: The Singing Bird, Alice Fell, Beggars, To a Butterfly, The Emigrant, The Rain Bow, The Sparrows Nest (schon 1801), Louisa (bei Munk angeführt). 1805 ist dann auch dieser Schatz aufgebraucht, und von da ab erlischt die spontane Frische bei Wordsworth mehr und mehr. Die späteren Jahre bringen außer der Excursion die kirchlichen Sonette und die zweite Periode der politischen Gedichte. Also alles Stoffe, die mit der spontanen Dichterkraft nicht sehr viel zu tun haben[1]). J_1 schwindet hin, J_3 tritt beherrschend in den Vordergrund. Wir werden den Vorzügen von J_3 bei der Besprechung der Sonette noch begegnen. Mit dem *Künstler* Wordsworth jedoch hängen diese Vorzüge nicht zusammen. Hier ist es wichtig, noch einmal hervorzuheben, daß die ursprüngliche J_1-Kunst von Wordsworth, der wir seine feinsten und tiefsten Gedichte zu danken haben, seine Kinderkunst im geadelten Sinne, mit dem Jahre 1805 ungefähr abbricht. Das selige Wissen der Jugend schwindet dahin. Die „unimaginative years" kommen, in denen Wordsworth nicht mehr fähig ist, die metaphysische Einheit des Universums zu erleben.

Was dieses Dahinschwinden der Vollintegration für Wordsworth bedeutet, können wir uns noch einmal an einem kleinen Gedicht klar machen. Wordsworth hat das Motto seiner Ode ihm entnommen. Es zeigt uns, wie tief Wordsworths Kunst mit dem kindlichen J_1-Erleben verbunden ist. Es erschüttert, diesen Ausruf zu lesen: „Or let me die!" (O. E., S. 79):

> My heart leaps up when I behold
> A rainbow in the sky:
> So is it now, I am a man;
> So be it when I shall grow old,
> Or let me die!

---

[1]) Eine Ausnahme macht außer den Duddon-Sonetten das herrliche Gedicht, in dem Wordsworth noch einmal ganz Dichter ist: „Composed upon an Evening of Extraordinary Splendour and Beauty."

The Child is father of the Man;
And I could wish my days to be
Bound each to each by natural piety.

Drittes Kapitel

WORDSWORTH als Typus J_1 und J_3 in seiner Stellung zum Universum und zur Menschheit

I. Die romantische kosmische Intuition

1. *Wise Passiveness*

Wir bringen eine Zusammenfassung des bisher Gesagten über Wordsworths Haltung in seinem Naturerleben: über seine „Wise Passiveness". Wordsworth selbst betont sie immer wieder als Grundlage seines Erlebens. Ich darf an dieser Stelle ein Zitat von Novalis einfügen, denn es lautet wie ein Motto zu Wordsworths Stellung zum Universum. (Novalis I, S. 217): „Wenige bleiben bei dieser herrlichen Umgebung ruhig stehen und suchen sie selbst in ihrer Fülle und ihrer Verkettung zu erfassen, vergessen über der Vereinzelung den blitzenden Faden nicht, der reihenweise die Glieder knüpft und den heiligen Kronleuchter bildet, und finden sich beseeligt in der Beschauung dieses lebendigen, über nächtlichen Tiefen schwebenden Schmuckes. So entstehen mannigfache Naturbetrachtungen, und wenn an einem Ende die Naturempfindung ein lustiger Einfall, eine Mahlzeit wird, *so sieht man sie dort zu andächtigster Religion verwandelt, einem ganzen Leben Richtung, Haltung und Bedeutung geben.*"

Wordsworth fordert die gleiche hingebende Kohärenz (O. E., S. 481):

Sweet is the lore which Nature brings;
Our meddling intellect
Mis-shapes the beauteous forms of things: —
We murder to dissect.

Enough of Science and of Art;
Close up those barren leaves;
Come forth, *and bring with you a heart*
That watches and receives.

Die Worte kennzeichnen das gleiche, was auch Novalis will: das ruhige Stehenbleiben vor der Natur, das Zurückdrängen der kleinlichen egoistischen Motive zugunsten des Naturerlebens. Es ist das Sichöffnen des J_1-Typus, der das Universum durch sich

hindurchziehen läßt. Der Mensch wird zum Gefäß, die Offenbarung des Geheimnisses zum Inhalt des Erlebens. In diesem Augenblick aber erreicht Wordsworth nicht nur den Höhepunkt des romantischen Kosmoserlebens, sondern er selbst erlebt einen Zustand, in dem er eine Harmonie des ganzen Menschen erreicht, ein Gleichgewicht aller Seelenkräfte: seine „happy stillness of the mind". Hier stehen wir an einem Punkt, an dem Wordsworth einen Gipfel von Totalität des Menschen erreicht, die zugleich verbunden ist mit dem Erleben metaphysischer Einheit und Totalität. Die Grundlagen zu diesem Erlebnis brachten wir bei der Besprechung von Tintern Abbey in dem Abschnitt ‚Integration'.

Dabei müssen wir nicht außer Acht lassen, daß diese Naturerkenntnis nicht nur in der Vorstellung verbleibt wie beim reinen J_1-Typus. Sie erhält ihre Verknüpfung mit dem Leben dadurch, daß sie für Wordsworth zwei ethische Werte erhält: zunächst setzt sie — wie wir gesehen haben — eine Überwindung alles Kleinlichen, Egoistischen im Menschen voraus. Der Mensch muß seine Seele stimmen, damit sie fähig ist, die Harmonie des Universums zu erfassen. Aber nicht hierin allein erschöpft sich ihr Wert. Denn auf der andern Seite stärkt die durch die Bereitschaft des menschlichen Geistes vermittelte geistige Einsicht in das Wesen der Dinge die Seele gegen das Abstumpfen im Alltag. Ein Mensch, der einen Einblick in das Universum gewonnen hat, ist ein anderer geworden. Der Umgang mit der Natur hat ihn veredelt. Das sind die Wurzeln von Wordsworths „Natural Piety". Die edle Haltung des Menschen wird nach Wordsworth solange bestehen bleiben, als er ein organisches Verhältnis zur Natur hat, solange als er in Ehrfurcht ihrer Stimme lauscht. Deshalb wünscht er auch für sich selbst (O. E., S. 79):

> And I could wish my days to be
> Bound each to each by natural piety.

Wordsworth ist also der Natur gegenüber ein tiefsinnig Schauender. Zugleich aber trat bei der Besprechung von Tintern Abbey hervor, daß trotz der liebenden Hingabe im Kosmoserleben Wordsworth nie eine Auflösung seines Ich anerstrebt, *eine Verbindung von J_1 und J_3*[1]). Den J_3-Einschlag schon in Words-

[1]) Wohl aus dieser Erkenntnis heraus, daß W. bei dem gesteigertsten Erleben er selbst bleibt, kommt Munk zu dem Schluß: „Die Einheitsschau weicht der Synthese", wobei er eben bei Einheitsschau ein Eingehen in den Kosmos voraus-

worths romantischem Urerleben erkennen wir am besten durch eine Gegenüberstellung von Wordsworth mit dem Vertreter des reinen J_1-Typus Shelley. Ein Lieblingswort von Shelley ist das romantische „dissolve", das ein Auflösen im All bedeutet, während Wordsworth bei seiner intuitiven Schau das Ich bleibt, das keine Verschmelzung mit dem All und mit der Gottheit eingeht. Die rein romantische Naturmystik des J_1-Menschen gibt Rudolf Otto in seinem Aufsatz: „Östliche und westliche Mystik" (Logos, Bd. 13, Heft 1, 1924, S. 23): Die romantische Naturmystik ist „das Leben im All-einen der Natur, so, daß man alle Eigenart, alles Besondere der Naturdinge zugleich in sich selber fühlt, daß man tanzt mit dem Stäubchen und strahlt mit der Sonne, schimmert mit der Morgenröte, rauscht mit der Woge, duftet mit der Rose und trunken ist mit der Nachtigall, daß man alles Sein, alle Wonne, alle Lust, alle Pein in allen Dingen selber lebt und ist, in Ungeschiedenheit." Es erübrigt sich hier eine weitere Interpretation, denn der Abstand von dem Erleben in den Tintern-Zeilen ist deutlich:

> While with an eye made quiet by the power
> Of harmony, and the deep power of joy,
> *We see into the life of things.*

2. *Die Einheitsschau durch die Synthese der Gegensätze*

Auch die Betrachtung über die Synthese der Gegensätze kann keine neuen Perspektiven bringen, da in der bisherigen Besprechung diese Grundhaltung von Wordsworth überall zur Geltung kam. Und doch ist auch hier eine kurze zusammenhängende Betrachtung nicht ohne Wert, da sie Wordsworths Stellung zum Universum klarer hervortreten läßt.

Wordsworth erlebt die Einheitsschau des Universums auf Grund seiner J_1-Phantasie. Die Imagination läßt ihm die einzelnen Naturerscheinungen transparent werden, so daß er durch sie hindurch die Unendlichkeit erblickt.

Deutschbein hat dieses romantische Urerlebnis in drei Hauptperspektiven zerlegt: der Romantiker erlebt das Endliche im Un-

---

setzt, während bei der Synthese das Ich sich behauptet. Wir behalten aber trotzdem den Ausdruck „Einheitsschau" bei, da er nach unserem Ermessen sehr gut die Erlebnisart von W. wiedergibt: W. erlebt die Einheit des Universums als ein Schauender. Wie weit dabei auch bei ihm die Grenzen des Individuellen fallen können, zeigte die Interpretation von Tintern Abbey.

endlichen, das Ewige im Zeitlichen, das Individuelle im Allgemeinen. Hinter diesen drei Analysen aber steht als einheitlicher psychologischer Urgrund die Phantasie des J_1-Typus, die Imagination. Sie äußert ihr Wirken in dieser Synthese der Gegensätze.

Jaensch drückt die Wirkung der J_1-Phantasie folgendermaßen aus: „Sie läßt den Künstler „alles in allem" erleben und so „erscheint das in der sinnlichen Anschauung gegebene Einzelne wie mit einem Hof oder Hintergrund von Unendlichkeit versehen, wie ein Hinweis auf die Unendlichkeit. Da auch das Bewußtsein von Sein und Wert, Idealem und Realem integriert ist und eine ungeschiedene Einheit bildet, so erscheint das Gegebene zugleich werterfüllt und wegen der hindurchschimmernden Unendlichkeit auch mit deren Wertgehalt versehen, also mit religiösem Wertcharakter behaftet. So ist es beim allgemein integrierten Typus (J_1), bei dem die Innenweltinhalte untereinander ebenso die Außenweltinhalte untereinander und beide wieder miteinander integriert sind" (Jaensch, Psychologische Typenforschung und Wertphilos. a. a. O. S. 127).

Wir bewegen uns hier ganz auf romantischem Boden. *Die J_1-Phantasie sieht niemals eine Trennung von Wirklichkeit und Wert.* Nein, sie erschaut die Welt als ein geistiges Ganzes, als einen Organismus. In diesem Organismus sieht sie alles innig miteinander verbunden, alles gehört zusammen und ist aufeinander angewiesen. Novalis drückt sein kosmisches Einheitserleben aus:

Alles muß ineinandergreifen,
Eins durch das andere gedeihen und reifen;
Jedes in allem dar sich stellt,
Indem es sich mit ihnen vermischet
Und gierig in ihre Tiefen fällt,
Sein eigentümliches Wesen erfrischet
Und tausend neue Gedanken erhält.

(Novalis I, 160.)

Dieser Gedanke der kosmischen Einheit und Totalität ist das grundlegende Erleben für Wordsworth: er sieht durch das Endliche das Unendliche, durch das Zeitliche das Ewige, durch das Individuum das Allgemeine hindurchleuchten. Seine Poesie deckt durch die Verbindung, die sie stets mit den Werten eingeht, Zusammenhänge auf, die uns mitten hineinführen in das Leben und Wirken des Universums, die uns den Kosmos in seiner Einheit erstaunend ahnen lassen.

Es ist ganz selbstverständlich, daß bei solch einer Naturbetrachtung die Frage nach dem Ewigen, Unendlichen für Wordsworth stets die letzte Stufe des Erlebnisses bedeutet. Auch in der deutschen Romantik begegnen wir diesem steten Interesse für das Unendliche, das ja den romantischen Menschen überall umgibt. „Man kann überall in das Unendliche immer tiefer graben", faßt Friedrich Schlegel sein Ahnen des Unendlichen zusammen. Aug. W. Schlegel betont die Ungetrenntheit von Wirklichkeit und Wert, wenn er sagt: „Man halte das Unendliche nicht etwan für eine philosophische Fiktion, *man suche es nicht jenseits der Welt:* es umgibt uns überall, wir können ihm niemals entgehen, wir leben, weben und sind im Unendlichen" (A. W. Schlegel, Vorlesungen S. 90).

Und für Wordsworth ist ja — wie wir immer wieder sahen — das Unendliche das Letzte, das Geistige, es ist ihm die Idee des Universums. Es ist „der Sinn des Universums". Und in dieser Idee des Universums spiegelt sich alles Endliche, das ihm als „Chiffreschrift" des Unendlichen erscheint.

Genau so, wie Wordsworth das Unendliche in den Erscheinungen der Natur erlebt, entspringt ihm aus dem gleichen Lebensgefühl sein Ewigkeitserleben. Goethe sagt: „Alles ist immer da in der Natur: Vergangenheit und Zukunft kennt sie nicht, Gegenwart ist ihre Ewigkeit." Und zwar handelt es sich hier nicht um eine transzendente Unsterblichkeit, sondern hier auf Erden wird die Ewigkeit erlebt.

So findet Wordsworth auf Grund seiner J_1-Phantasie durch die Synthese der Gegensätze Ewigkeit—Zeitlichkeit die Lösung des Gegensatzes von Leben und Tod: die persönliche Unsterblichkeit als ein Teil des lebenden, immer dauernden Kosmos wird Wordsworth in seiner erlebnisfrischen Jugend zu einer selbstverständlichen Voraussetzung. Das beweisen uns ganz deutlich die Lucy-Lieder (O. E., S. 187):

A slumber did my spirit seal;
I had no human fears:
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.

No motion has she now, no force
She neither hears nor sees;
Rolled round in earth's diurnal course,
With rocks, and stones, and trees.

Das ist nichts anderes als die Verschmelzung der individuellen

Seele mit der Weltseele nach dem Tode. Die Geliebte ist wieder zurückgekehrt in den alles umfassenden Schoß der Erde. Sie ist vereinigt mit dem Kosmos und damit ewig geworden. Sie ist enthoben dem: „Touch of earthly years."

Wir kommen nunmehr zur dritten Synthese: Individuum—Allgemeinheit. Wordsworth sieht nie das Einzelne losgelöst aus seinem Zusammenhang. Wie ihm die Natur ein Symbol des Absoluten, des Göttlichen ist, so nimmt auch das Individuum durch seine individuelle Idee an der allgemeinen Idee des Universums teil. Ja, als ein Glied des Organismus bedarf das Individuum des Allgemeinen, es ist ganz in ihm begründet und verwurzelt. Und umgekehrt kommt auch das Ganze erst im Einzelnen zur Entwicklung und zur Geltung, und der ganze Reichtum der allgemeinen Idee als Organismus kommt in der möglichsten Differenzierung der Individualideen, d. h. der empirischen Einzelideen, zur Gestaltung (vgl. Deutschbein, W. d. R.). Hier liegt der Ton auf der Totalität. Je mehr das Ganze sich entwickelt, desto reicher und mannigfaltiger wird sich das Individuum entfalten und umgekehrt: je reicher, je eigenartiger das Individuum sich entwickelt, desto gewaltiger und wunderbarer entfaltet sich das Ganze. Die individuelle Idee im Menschen aber ist der göttliche Funke, der uns das Unendliche — Ewige — Allgemeine verstehen läßt. Sie ist die Stimme der Gottheit, die uns in den großen Zusammenhang des Universums stellt. So wird die individuelle Idee als organischer Teil der allgemeinen Idee zur Brücke zum All-Einen, das alle Einzelideen in sich schließt.

So erscheint Wordsworth das Universum und mit ihm zusammen die Menschheit als eine Darstellung des Unendlichen, Unsichtbaren (Prel. VI, 568):

> Workings of one Mind, the features
> Of the same face, blossoms upon one tree;
> Characters of the great Apocalypse,
> The types and symbols of Eternity,
> Of first and last, and midst, and without end.

In diesen Versen tritt deutlich hervor, daß wir die wahre Natur der sichtbaren Welt nur verstehen, wenn wir sie „aufs Unendliche" beziehen. Je tiefer wir also in die Dinge eindringen, je geistiger unsere Vorstellungen von ihnen werden, desto mehr nähern wir uns nach Wordsworth dem Wirklichen und dem Wahren, dem „life of things". So gibt es für Wordsworth, genau wie für Friedrich Schlegel, „nur einen Sinn, und in dem einen

liegen alle" (Ideen S. 79). Das heißt: ein und dasselbe göttliche Lebenselement liegt allem zugrunde — derselbe unendliche Geist durchströmt die Natur und die Menschheit. So ist alles:

Gottheit, Natur und Menschheit im Grunde eine All-Einheit.

Es gibt daher nur eine große Wirklichkeit: diese lebendige, pulsierende, ewig werdende All-Einheit. „The soul of all the world circulates from link to link". Oder: „To every form of being is assigned an active principle".

Es erfordert aber ein tiefes, werbendes Eindringen in das Wesen der Natur, bis diese Offenbarung der „soul of all the world" uns erleuchtet. Dann erkennen wir, wie in der großen All-Einheit göttliches, natürliches und menschliches Wesen miteinander integrieren: die Unendlichkeit des Weltgeistes spiegelt sich in jedem Organismus. Und dieses Unendliche in jedem Individuum ist sein Ewigkeitsgehalt, durch den es teilnimmt an der großen allgemeinen Idee der All-Einheit. So verwirklichen sich bei Wordsworth die romantischen Perspektiven der Synthese der Gegensätze in dem kleinsten unscheinbaren Individuum.

II. Wordsworths Stellung zur Menschheit

Aus den vorhergehenden Ausführungen folgt ein Grundgedanke von Wordsworths Kunst: die vollkommene Gleichheit des Lebens in der Natur und in der Menschenseele.

Wordsworth vergleicht nicht Natur und Menschenschicksal (wie Burns!), sondern er fühlt bei dem Anblick der Natur, der kleinsten Blume den gleichen kosmischen Blutkreislauf auch in sich pulsieren. Die Blumen, der Wald, die Bäume sind ihm nicht nur Bilder des Lebens, sie haben selber Leben.

Der harmonische Grundzug in Wordsworths Auffassung der Einheit von Natur und Menschenseele ist gut zu erkennen durch eine Gegenüberstellung von Wordsworth und Byron (E. H. Coleridge: Anm. zu Childe Harold III, 72): Wordsworth rests in nature, as inclusive of humanity. The secret of Wordsworth is acquiescence: ‚The still, sad music of humanity' is the key-note of his ethic. Byron, on the other hand, is in revolt... To him Nature and Humanity are antagonists."

Wordsworth kommt also beim Anblick der harmonischen Natur und des unharmonischen Menschen zu dieser „still, sad music of humanity". Der Gedanke tauchte schon während der Zeit in Cambridge auf, wo er zum ersten Male den Mißton zwi-

schen der vollkommenen Harmonie des Universums und der Disharmonie entwurzelter Menschen schmerzlich empfand. Die Traurigkeit über diese Disharmonie hat Wordsworth wiedergegeben in dem Gedicht (O. E. S. 482): „I heard a thousand blended notes". Hier kehrt immer die Klage wieder: „And much it grieved my heart to think, what man has made of man."

Es wäre nun eine interessante Aufgabe für den Typologen, Wordsworths Haltung der entwurzelten Menschheit gegenüber zu untersuchen. Das Sichverbundenfühlen mit der Menschheit ist J_1. Wie weit aber ein J_3-Einschlag in dem Lehrenwollen und Weitergebenwollen zu sehen ist, ist schwer zu entscheiden. Der ältere Wordsworth hat jedenfalls sehr großen Wert darauf gelegt, seine Dichtung als Heilslehre betrachtet zu wissen. Viele Aussprüche von ihm bestätigen das: (Letter to Lady Beaumont, 1807): „My writings (and among them these little poems) will, in their degree be efficacious in making men wiser, better, and happier. The destiny of these poems is: to console the afflicted, to add sunshine to daylight, by making the happy happier, to teach the young and the gracious of every age to see, to think, and to feel, and, therefore, to become more actively and securely virtuous. This is their office, which, I trust, they will faithfully perform long after we are mouldered in our graves".

Seine Aufgabe ist es: „To write on natural subjects, taken from common life, but looked at, as much as might be, through an imaginative medium".

Diese Aussprüche bedeuten: Wordsworth will in seiner Kunst sein Wesen an seine Mitmenschen weitergeben, um ihnen zu helfen, damit sie durch das Erfassen der transzendentalen Natur erlöst werden von ihren kleinen egoistischen Sorgen. Er will sie dazu erziehen, durch das Erlebnis der kosmischen Harmonie ihr Leben unter einem höheren Gesichtspunkt zu betrachten. Er will sie hinführen zu seiner „natural piety".

Marie Gothein sagt von Wordsworths Kunst: (S. 218) „Stetig begleitete ihn das Bewußtsein seiner Sendung; felsenfest war seine Überzeugung, daß er der Menschheit eine Lehre zu vermitteln habe, daß er die Offenbarung, die ihm in der Natur geworden, auch andern mitteilen müsse, daß er nicht ‚dichte, weil

[1]) Vgl. hier als Gegenüberstellung den reinen J_1-Typus Goethe, der kein Lehrenwollen mit seiner Dichtung verband.

ein Gott ihm gab zu sagen, was er leide', nicht um den Schmerz oder den Jubel der eigenen Brust zu erleichtern, sondern um sein Zeitalter zu lehren, wie es seine Bürde tragen könne, und es zu einem tieferen, innerlichen Leben zurückzuführen. Und dies ist es, was uns mit immer neuem Staunen und mit stiller Ehrfurcht erfüllt, je mehr wir in das Leben und die Werke des Dichters eindringen".

III. Die Heimat, der Boden des romantischen Erlebens

1. Die Heimat in Wordsworths *Dichtung*

Es zeigte sich schon bisher in Wordsworths Erleben eine ständige Vermischung von J_1 und J_3. Die folgenden Ausführungen werden noch mehr die J_3-Komponente bei Wordsworth herausmodellieren. Gerade in diesem Abschnitt wird sich deutlich das Spiel zeigen, das wir auf allen Gebieten beobachten können, die Wordsworth betritt: im Hintergrund steht das leuchtende Allumfassen der J_1-Phantasie, die ihre Flügel ganz weit spannt. Aber von diesem Goldgrunde heben sich mit Hilfe der J_3-Komponente konkrete, wirkliche Einzelwesen ab, durch deren blutvolles Sein hindurch das kosmische Licht dringt.

So erhält auch das romantische Erleben erst seine eigentümliche Wordsworth-Färbung, wenn wir uns der Heimat der cumbrischen Berge und Seen zuwenden, die unzertrennlich mit dem Wesen des Dichters verbunden ist. Wordsworth hat die Gegend derartig mit dem Geist seiner Gedichte durchdrungen, daß die Engländer, wenn sie von dem Seenland sprechen, es kurz als ihr „Wordsworth-Country" bezeichnen.

Fehr betont allerdings, daß Wordsworth zwei englische Landschaften in sich eingefühlt hat: „Somersetshire im Südwesten, von wo aus er auf einer Wanderung in die prächtige Flußlandschaft des Wye in Monmouthshire und Herefordshire drang, und oberhalb von Tintern Abbey sein poetisches Glaubensbekenntnis ablegte — und später die Seegegend von Cumberland und Westmoreland, wo er in Grasmere und Rydal Mount jahrzehntelang wohnte" (Walzel, Handb. S. 63). Aber obgleich wir dem Wye-Tal eines von Wordsworths herrlichsten Gedichten zu danken haben, so hat die engere nordenglische Heimat entschieden das Übergewicht. Im ersten Kapitel haben wir gesehen, wie organisch sich Wordsworth aus seiner Heimat heraus entwickelt.

Wenn wir uns die Gedichte von Wordsworth ansehen, so ist fast ihr einziger Stoff die Heimat mit ihren Menschen in allen ihren Nuancen und Schattierungen. Auf einer feinsten und klarsten Beobachtung bauen sich die Landschaftszeichnungen von Wordsworth auf, die uns die eigenartige Beleuchtung der cumbrischen Seen, den schnellen Wechsel von Licht und Schatten, die reichen Farben des Herbstes, kurz, die ganze nordenglische Seenlandschaft in ihrer schönen Herbheit vor Augen führen. Die Heimat ist so wichtig für Wordsworths Kunst, daß wir erst durch die ihr eigene Färbung hindurch den in der Heimat verankerten Engländer erkennen[1]).

Aber so tief die Liebe zur Heimat ist, Wordsworth sprengt weit den Rahmen der Heimatkunst: auch die geliebte Heimat ist nur der Ausgangspunkt für sein romantisches Allheitserleben. (J_1!)

2. *Die Bauernlyrik*

Jaensch und Möckelmann haben als besondere Kennzeichen des J_3-Typus festgestellt (Grundformen, S. 328): „In ihrer Heimat und ihrem Volkstum sind die Menschen unseres Typus (J_3) fest verwurzelt und die Beziehungen zum heimatlichen Boden sind stark ausgeprägt. So finden wir denn auch, daß der überwiegende Teil unserer Leute in kleineren Städten oder auf dem Lande seine Jugend verbracht hat. Im Getriebe der Großstadt kann die Abtrennung von der Natur diese Bodenständigkeit nur in geringem Maße gedeihen lassen".

Es stimmt ganz hierzu, wenn Wordsworth in seinem Sonett an die Westminsterbrücke (Composed upon Westminster Bridge, O. E. S. 269) London in der feierlichen Schönheit der Morgenruhe feiert, wo noch „the very houses seem asleep; And all that mighty heart is lying still". Zu der lärmenden unruhigen Stadt hingegen hat er niemals ein Verhältnis finden können.

Wordsworth hatte seine Sturm- und Drangjahre in Frankreich verbracht, hatte dann mit Dorothy die erste schöne Zeit in Nether-Stoway im angeregten Austausch mit Coleridge erlebt. Es folgte die gemeinsame Reise der Freunde nach Deutschland.

---

[1]) Den Wert ‚Heimat' erlebt W. erst während seines Aufenthaltes in Deutschland, aber hier ist es nicht die engere Heimat der cumbrischen Seen, sondern es erwacht zum erstenmal in ihm durchdringend das Gefühl des Engländers. Vgl. das Gedicht O. E. S. 109: „I travelled among unknown men."

Und jetzt kommt Wordsworth wieder in sein Seenland. Er ist nunmehr zurückgekehrt in die Heimat, die ihn erzogen hatte. Er findet hier den Menschentyp wieder, der ganz zu ihm paßt: Menschen, die stets bereit waren zu helfen, aber ohne Servilität, wie Dorothy ausdrücklich betont. Hier konnte Wordsworth wieder an die Entwicklung aus seiner Kindheit anknüpfen, hier bekam seine Dichtung den herben und kräftigen Erdgeruch. Erdhaftigkeit fand er überall bei den Freisassen von Westmoreland. Wie pflanzenartig diese Bauern noch mit der Natur verbunden waren, zeigt uns ein Zitat aus M. Gothein (S. 3): „Es gemahnt uns fast an altheidnischen Naturdienst, wenn der Dichter erzählt, wie ein Landmann, dem man den Rat gab, einen alten Baum vor seinem Hause zum Verkaufe zu fällen, ausrief: „Ihn fällen! Lieber fiele ich selbst nieder und betete ihn an!"

So treten in Wordsworths Gedichten die Bauern von Westmoreland in ihrem knorrigen J_3-Typus vor uns hin. Sie waren ein wirkliches Ideal für Wordsworth, nicht ein gedachtes, wie wir es bei Rousseau finden. In den innerlich ungebrochenen Menschen findet Wordsworth noch die „primary laws of our nature"[1]). Diese Menschen sind noch naiv im Sinne Schillers, sie haben noch ihre innere Einheit und kennen keine Zerrissenheit von Sinnlichkeit und Verstand. Mit anderen Worten: sie haben noch die gleiche Totalität wie Wordsworth selbst. Wordsworth stellt die Bauern von Westmoreland in seiner Poesie dar, weil „the passions of (these) men are incorporated with the beautiful and permanent forms of nature"[1]). Das heißt aber: das rein Menschliche, das er in den Bauern findet, zieht ihn an. Durch diese ungebrochenen Naturen, die wie eine Bestätigung von der unendlichen Einheit alles Göttlichen, Menschlichen und Natürlichen erscheinen, konnte Wordsworth am besten seinen Glauben an die innerste Verwandtschaft der Menschenseele mit dem inneren Leben in der Natur Ausdruck geben. Diesem Glauben, den er ganz deutlich ausspricht in der Vorrede zur Excursion (Vers 58—68). (O. E., S. 755):

. . . . . and, by words
Which speak of nothing more than what we are
Would I arouse the sensual from their sleep
Of Death, and win the vacant and the vain
To noble raptures; *while my voice proclaims*

[1]) Zit. aus „Preface to the Second Edition of the ‚Lyrical Ballads' aus dem Abschnitt über die Rechtfertigung seiner Dichtung als Bauerndichtung.

How exquisitely the individual Mind
(And the progressive powers perhaps no less
Of the whole species) *to the eternal World*
Is fitted: — and how exquisitely, too —
Theme this but little heard of among men —
The external world is fitted to the Mind.

So sehr Wordsworth in seiner Poesie aber mit der Heimat und ihren Bewohnern verbunden ist, so fehlt ihm doch jegliches historische Interesse an den Sagen und Überlieferungen des Landes[1]). Dagegen ist er sehr tief in die *Volkspsyche* eingedrungen: er behandelt die Rolle, die das idiotische Kind im Leben des Volkes spielt: „The Idiot Boy". In seiner Antwort an John Wilson, auf den die Ballade der „Idiot Boy" abstoßend gewirkt hatte, hebt Wordsworth ausdrücklich hervor, daß er des Volkes Meinung von dem idiotischen Kinde in dem Gedicht hat einfangen wollen: ihr Leben ist in Gott geborgen. Das alte ungeschriebene Recht der Bauern von Westmoreland behandelt Wordsworth in „Goody Blake and Harry Gill" (O. E. S. 536). Es ist die Sage von der Verwünschung des Reichen durch den Bettler[2]). Den Reichen trifft der Fluch der Witwe, immer frieren zu müssen:

124. „Poor Harry Gill is very cold".
A,bed or up, by night or day;
His teeth they chatter, chatter still.
Now think, ye farmers all, I pray,
Of Goody Blake and Harry Gill!

Über den Menschen hinaus zur Schilderung des Gemüts der Tiere geht er in dem viel kritisierten Gedicht „Peter Bell" (O. E., S. 236—249).

Wordsworth selbst aber schildert in dem „Personal Talk" das eigene Glück in seinem Hause (O. E. S. 488):

---

[1]) „The Feast of Brougham Castle" und „The White Doe of Rylstone" — der Plan dazu ist während des Aufenthaltes in der sagenreichen Gegend um Coleorton entstanden — sind absolute Ausnahmen. Es kommen hier literarische Einflüsse von Scott in Frage.

[2]) Zu dieser Stelle sei vermerkt, daß noch reicher Stoff vorläge, wenn wir auf das soziale Element in WORDSWORTHs Dichtung eingehen wollten. Das warme Eintreten für soziale Einrichtungen (Volksschule, Gegner der Kinderarbeit!) ist von großer Wichtigkeit für WORDSWORTHs Gesamtbild. Man beachte — gerade in der Excursion — den sozialen Blick, den Wordsworth in ausgeprägtem Maße hat (J_3!). Aber eine solche wichtige Frage verlangt eine besondere Behandlung für sich und ist nicht mit wenigen Seiten zu erledigen.

To sit without emotion, hope, or aim,
In the loved presence of my cottage fire,
And listen to the flapping of the flame,
Or kettle whispering its faint undersong.

Das ist die ausgesprochene Liebe des J_3-Typus für das eigene engumschlossene Heim, fern abseits vom Getriebe der Welt.

3. Wordsworth *und der nationale Gedanke*

Wir bewegen uns weiter auf der J_3-Linie, die wir bei Wordsworth aufzuzeigen versuchen, wenn wir uns dem nationalen Gedanken zuwenden, der überall in Wordsworths Dichtung auftritt. Wordsworth ist ein durchaus nationaler Dichter, erstens durch den Stoff und zweitens durch den Geist seiner Dichtung. Mit dem nationalen Element aber kommen wir an das typisch Englische in Wordsworths Gedichten: er zeichnet das Leben des englischen Landvolks mit einer Naturwahrheit, daß wir in seinen Gedichten einen Spiegel dieser Bauern vor uns sehen, wie wir schon ausführten.

National ist Wordsworth auch in seiner Stellungnahme gegen Napoleon. In diesem Punkt bildet er einen scharfen Gegensatz zu dem Kosmopolitismus von Shelley. Wordsworths Bemühungen richten sich immer nur auf Ideale, die fähig sind, verwirklicht zu werden. (J_3!) Seine „Poems Dedicated to National Independance and Liberty" haben als Inhalt den Kampf der Völker gegen Napoleon. Sie sind in den Jahren 1802—1815 entstanden, aber sie bilden doch ein einheitliches Ganzes in ihrer glühenden Freiheitsliebe.

Er rüttelt England aus dem gedankenlosen Frieden auf in dem Sonett XIV (O. E., S. 307):

Milton! thou shouldst be living at this hour:
England hath need of thee. . . . .

In einem anderen Sonett XVI (O. E. S. 307) heißt es:

In our halls is hung
Armoury of the invincible Knights of old:
We must be free or die, who speak the tongue
That Shakspeare spake; the faith and morals hold
Which Milton held. — *In every thing we are sprung*
Of Earth's first blood, have titles manifold.

Hier zeigt sich ganz der stolze Engländer in Wordsworth. Den Fall Venedigs, den Fall der Schweiz und schließlich den Fall Preußens verfolgt er mit innerer Anteilnahme, und schon

ahnt er in Deutschland die kommende neue Größe voraus in seinem Sonett IV (O. E. S. 313): ‚A Prophecy'.

> High deeds, O Germans, are to come from you!
> Thus in your books the record shall be found,
> „A watchword was pronounced, a potent sound —
> *Arminius!* — all the people quaked like dew
> Stirred by the breeze; they rose, a Nation, true
> True to herself — the mighty Germany,
> She of the Danube and the Northern Sea,
> She rose, and off at once the yoke she threw."

Den Kampf Spaniens begleitet er mit der „Convention of Cintra". Zuletzt findet er sehr schöne Töne für die Heldentaten von Andreas Hofer und Schill. — Nur ein Volk hat Wordsworth vollkommen übersehen, weil er eine Abneigung dagegen hatte: Österreich.

In den Sonetten tritt die sittliche Größe von Wordsworth überragend hervor. In einer Zeit, in der alles darniederliegt, verliert er seinen Mut nicht, sondern ahnt den Sieg der individuellen Freiheit der Völker voraus. Hier haben wir ganz deutlich J_3 vor uns. Der Drang nach Freiheit, der in jeder Menschenbrust ist, wird sich entfalten, wenn auch die augenblickliche Lage noch so sehr dagegen spricht, denn: Sonett XVI (O. E. S. 316).

> We know the arduous strife, the eternal laws
> *To which the triumph of all good is given,*
> High sacrifice, and labour without pause,
> Even to the death: — *else wherefore should the eye*
> *Of man converse with immortality?*

Aber auch streifen müssen wir den intoleranten starren Wordsworth, der uns später immer häufiger begegnet. L. von Hibler, Graz, beklagt sich (G. R. M. 1926,14. Jg. S. 437—454) über die ausgesprochene Einseitigkeit bei Wordsworths Einstellung Österreich gegenüber (Wordsworth in seinen Tiroler Sonetten und in seinem Verhältnis zu Österreich): Er schreibt u. a.: „Die sieben Sonette zeigen einen *doppelten* Wordsworth: wir sehen den freiheitsbegeisterten Dichter, der Richter und Prophet zugleich, dort flammenden Einspruch erhebt, wo er Unterdrückung sieht, und Erlösung verkündet, wo Befreiung von Tyrannei aussichtslos erscheint, — und einen recht einseitig eingestellten Menschen, der so von Vorurteilen befangen ist, daß er selbst große Leistungen für die gemeinsame Sache nicht anerkennen will, sobald sie von einem Volke oder Reiche herrühren,

gegen das er aus politischen Gründen eine starke Abneigung hat".

4. Wordsworths *politische Entwicklung im Lichte von J_1 und J_3*

Es wird uns nun nicht mehr schwer, die politische Entwicklung, die Wordsworth durchgemacht hat, zu verstehen. Die Änderung seiner Ansichten ist ihm von seinen Freunden arg verübelt worden. Und doch sehen wir sie mit einer Zwangsläufigkeit sich vor uns abrollen, daß wir sagen müssen: so mußte sich Wordsworth in seiner Veranlagung J_1 und J_3 entwickeln. Legouis sagt (C. H. S. 95): „His mind may be represented as continuously shifting along a half circle, so that, finally, he stood a the opposite end of the diameter. The young revolutionist evolved into a grey-haired conservative, the semi-atheist and pantheist into a pattern of conformity. But all the time, he kept true to his fixed centre, to search for the greatest good. His life was an unbroken series of slow movements which brought him from one extreme to the other, *though his eyes were bent in the same direction.* Because he never ceased to have the same subject in view, *he was imperfectly conscious of the change in his position*".

Typologisch gesprochen aber heißt das: Wordsworth hatte — kraft seiner Veranlagung J_1 und J_3 — verhältnismäßig früh ein festes Ziel, das er verfolgte (J_3!). In seiner Jugend und auf der Schwelle dominiert J_1. Daher ist er in seiner Sturm und Drangzeit hingerissen von dem Strom der Revolution. Die frühe Reifezeit aber haben wir als den Höhepunkt seiner Kunst kennen gelernt. Sobald die J_1-Kräfte zerfallen, tritt J_3 beherrschend in den Vordergrund. In den Sonetten sahen wir die J_3-Veranlagung von Wordsworth in ihrer überragenden Stärke und Größe. Wir sahen aber auch hier den Schritt zur Erstarrung in der Stellung zu Österreich. Dieser starre Zug tritt bei Wordsworth später immer häufiger hervor (Katholikenfrage!).

Aber von einem willkürlichen Wechsel der Meinung, wie er Wordsworth vorgeworfen ist (Hazlitt, Godwin, Byron, Shelley), kann keine Rede sein. Wordsworth entwickelt sich genau so, wie seine Veranlagung es von vornherein vorzeichnet. Wir haben es daher bei ihm durchaus mit einer organischen Entfaltung seiner Persönlichkeit zu tun und *niemals* mit anorganisch eingelagerten Fremdwerten.

Viertes Kapitel

WORDSWORTH als Typus J_1 und J_3 in seiner Stellung zur Gottheit

I. *Das Heilige als Kategorie des Religiösen in seiner Beziehung zum romantischen Gotteserleben*

Wenn wir über Wordsworths Verhältnis zur Gottheit schreiben wollen, kommen wir hiermit in die Kategorie des Heiligen. Auch bei dem Naturerleben wurde schon die ästhetische Sphäre überschritten und die des Heiligen berührt. Das haben wir als natürlichen Ausfluß der J_1-Phantasie zu zeigen versucht, die stets das Einzelne sieht mit einem Hintergrund des höheren Lichtes. Jetzt aber müssen wir uns präziser fassen.

Wir geben zuerst eine Definition des Heiligen aus dem Werk von Rudolf Otto, „Das Heilige" (S. 5): „Das Heilige ist zunächst eine Deutungs- und Bewertungskategorie, *die so nur auf religiösem Gebiete vorkommt*, auf anderes, z. B. auf die Ethik, zwar übergreift, selber aber nicht aus anderem entspringt, die komplex ist und als solche ein völlig artbesonderes Moment in sich hat, das sich dem Rationalen ... entzieht, und das ein árreton, ein ineffabile ist, sofern es *begrifflicher* Erfassung völlig unzugänglich ist (wie es auf ganz anderem Gebiete das Schöne auch ist)." Das Heilige aber (S. 6) „lebt in *allen* Religionen als ihr eigentlich Innerstes, und ohne es wären sie gar nicht Religion". Otto bildet für das Heilige, das wohl das Gute umfaßt, aber mehr ist als das Gute, den Namen: das Numinose, wobei er unter numen ein „übernatürliches Wesen noch ohne genauere Vorstellung" versteht.

Das Buch von Rudolf Otto bedeutet ein Weitergehen auf der Linie, die der Romantiker Schleiermacher eingeschlagen hat. Gleich am Anfang des „Heiligen" steht eine Kritik an einer Schleiermacherschen These. Ich muß hier diese Kritik kurz streifen, denn sie zeigt uns den Romantiker Schleiermacher — mit Otto gesprochen — in seiner religiösen Begrenztheit.

Der Einwand von Otto richtet sich gegen Schleiermachers Definition des „schlechthinnigen Abhängigkeitsgefühls", das der Mensch Gott gegenüber empfindet. Ein Abhängigkeitsgefühl aber bedeutet nur einen *quantitativen* Unterschied zwischen Gott und Mensch. Deshalb will Otto den Ausdruck ersetzt haben durch einen Ausdruck, der den *qualitativen* Unterschied zwischen Gott und Mensch unterstreicht, durch das „Kreaturgefühl". Im Kreaturgefühl haben wir einen Artunterschied zwischen Gott und

Mensch: der Mensch empfindet sich als „Geschöpflichkeit", als ein Nichts, dem „Ganz Anderen", dem Schöpfer gegenüber.

In diesen kurzen Skizzen tritt uns schon der ungeheure Gegensatz zwischen der christlich-jüdischen Auffassung, die Otto vertritt, und dem romantischen Gotteserleben entgegen. Wordsworth hatte nach der Veröffentlichung der Excursion viele Vorwürfe aus frommen Kreisen zu erdulden, weil seine Schriften gar zu wenig christliche Färbung zeigten. Die Einleitung zur Excursion zeugt von einer ganz fremden Haltung gegenüber dem Jehovahglauben, in dem Otto einen Höhepunkt numinosen Erlebens erblickt. Man lese nur diese Verse (O. E., S. 755):

All strength — all terror, single or in bands,
That ever was put forth in personal form —
Jehovah — with his thunder, and the choir
Of shouting Angels, and the empyrial thrones —
I pass them unalarmed. Not Chaos, not
The darkest pit of lowed Erebus,
Nor aught of blinder vacancy, *scooped out*
By help of dreams — can breed such fear and awe.
As fall upon us often when we look
Into our Minds, into the Mind of Man —
My haunt, and the main region of my song.

Die Gestalten des Alten Testaments läßt er unberührt, sie sind ihm nur „scooped out by help of dreams".

Wir dürfen auch hier vom typologischen Standpunkt aus sehen: das abrupte, synästhetische Erleben des Judentums kann einen J_1-Typus niemals fesseln. Wordsworth drückt das ziemlich scharf aus, wenn er sagt: „Kein Chaos, nicht die dunkelste Pfütze des tiefsten Erebus kann solch ein ehrfurchtsvolles Zittern (fear and awe = Hendiadyoin!) in mir erzeugen wie ein Blick in das Gemüt der Menschen."

Wordsworth neigt in seinem J_1-Erleben immer zur liebenden Hinneigung, zur Kohärenz. Otto hingegen kann nie genug das „Ganz Andere" im Gottheitserleben betonen. So ist an der Kategorie des Heiligen gemessen, eine unbedingte Begrenztheit im religiösen Erleben des Romantikers.

Ein echtes Kreaturgefühl kann Wordsworth niemals aufbringen: das Unendliche offenbart sich ihm in der kleinsten Blume. So hat bei ihm *alles* teil an der Gottheit, alles ist ihm ein Attribut des Göttlichen selbst. Wohl geht die Gottheit nicht in der Natur auf. Aber die Qualität von Gott, dem göttlichen Funken im Menschen, der individuellen Idee, und von der Natur ist

ganz die gleiche. Etwas von Gott erspürt Wordsworth in *jedem* Wesen.

II. Wordsworth *und das Christentum: Christentum und „Natural Piety"*

Wordsworths romantisches Erleben bestimmt auch sein Verhältnis zum Christentum. Wohl hat Wordsworth wie kaum ein anderer Dichter die „wise passiveness" in sich entwickelt. Wohl weiß er, daß der Mensch sich und seine Seele stimmen muß für den höheren Geist, den Geist des Universums, der durch ihn hindurchzieht. Aber doch wird auf seinem Höhepunkt die Synthese der Gegensätze durch ihn selbst vollzogen, durch die Kraft der Imagination. Erst als die eigene Kraft versagt, die ihn bis zum religiösen Leben hinaufführt, erst dann kommt die entscheidende Wendung zum Christentum. Solange Wordsworth noch der erlebnisfrische Dichterphilosoph ist, findet er seine tiefste Religion in seinem kosmischen Naturerleben.

So ist es nicht das lebendige Christentum, das Wordsworth erfaßt. Es ist, seiner fortschreitenden Erstarrung gemäß, eine feste Stütze. Und auch hier fehlt uns eine eindeutige christliche Stellungnahme bei Wordsworth. Die gleiche Stütze wird ihm das Christentum wie auf dem Gebiete der Ethik die Pflicht. Der junge Wordsworth kannte keine Pflicht. Gerade in seiner Jugend konnten wir das beobachten (vor dem Examen die Fußtour durch die Schweiz). In dieser Zeit war alles in ihm brausendes Werden, war Inhalt ohne Form, aber war *Inhalt*. Das wird mit dem Schwinden der J_1-Veranlagung anders. Jetzt herrscht die Form über den Inhalt. Von einem tiefen Erleben des Christentums kann deshalb bei Wordsworth keine Rede sein. Christus selbst spielt gar keine Rolle in seinen Werken. Und in den späteren Werken vermissen wir das spontane Erleben hinter den Worten über das Christentum. Munk bemerkt, wie bei dem Tode von John Wordsworth die Kluft von Zeitlichkeit und Ewigkeit kraß und unversöhnbar sich auftut. So ist es nur ein Negatives, das Wordsworth zum Christentum führt, kein positives Verlangen.

Ganz deutlich sehen wir diese Anschauung bestätigt in den „Ecclesiastical Sonnets", die alles andere darstellen als eine religiöse Erbauungsschrift. Die ganze religiöse Dichtung, die eine der liebsten Beschäftigungen des alternden Wordsworth war, ist keine spontan quellende Überzeugungsdichtung, sondern läuft hinaus auf das historische Interesse, das der Engländer Wordsworth *seiner* Kirche entgegenbringt.

Schon bei Wordsworths Stellung zum Universum hat sich diese Stellung zur Religion organisch vor unseren Augen entwickelt: der Romantiker kann darum nicht ganz in das Gebiet des Heiligen eindringen, weil ihn sein Drang zur Synthese der Wertgebiete daran hindert, ein Gebiet für sich allein zu erleben. Seine Kunst ist ihm schon Philosophie und Religion zugleich. Man vergleiche auch die Feststellung von Deutschbein in seinem Aufsatz Romantisch und Romanesk: „Durch die Tätigkeit des (romantischen) Künstlers kann der Mensch die tiefste Wahrheit und Weisheit ergreifen und in diesem Sinne ist die Kunst zugleich Philosophie und Religion." Oder Jaensch (Grundformen, S. 16/17): „Auch Wirklichkeit und Ideal ist für sie nicht getrennt. Das bestimmt ihre Ethik, Philosophie und Religion. Das Ideale und Wertvolle erscheint ihnen im wirklichen Selbst gegeben oder durch das Wirkliche hindurchschimmernd."

Wie Wordsworth durch seine Naturreligion selbst zum Heidentum hinüberneigt, beweisen viele Stellen aus der Excursion. Es ist eng verwandt mit Wordsworths „Natural Piety". Bei all den gestreiften Anschauungen in der Excursion (Heidentum, Judentum, Christentum) ist der einzige Weg, den Wordsworth zur Religion wirklich lebensvoll vorzeichnet, der Weg durch das Universum. So ist auch hier die Macht der J_1-Phantasie, der Imagination, bei Wordsworths religiösem Erleben bewiesen. Hiermit aber sehen wir ganz deutlich die Vermischung, die das ästhetische Element mit dem religösen bei Wordsworth eingeht. An der Kategorie des Heiligen, die Otto herausgestellt hat, gemessen, ist Wordsworth nur sehr bedingt religiös und kaum als Christ zu bezeichnen. Denn:

1. fehlt das Kreaturgefühl, und
2. erstrebt Wordsworth auf Grund der Imagination durchaus *Selbsterlösung.*

III. *Numinose Erlebnisse*

Und doch können wir den Grundzug in Wordsworths Dichtung nicht anders als „numinos" bezeichnen, wenn dabei auch stets die Einschränkungen beachtet werden müssen, die die Vermischung der religiösen Sphäre mit der ästhetischen mit sich bringt. (Fehlen des Kreaturgefühls; die Imagination als selbständige Kraft vom *Menschen* aus!)

In Wordsworths Jugend häufen sich die numinosen Erlebnisse, die das Moment des Tremendum in den Vordergrund treten

lassen. Ganz unter dem Erleben des Tremendum steht die Stelle (Prel. I, 416):

> And through the meadows homeward (I) went with grave
> And serious thoughts; and after I had seen
> That spectacle, for many days, my brain
> Work'd with a dim and undetermin'd sense
> Of unknown modes of being; in my thoughts
> There was a darkness call it solitude
> Or blank dersertion . . . .

Ganz deutlich tritt uns in Tintern Abbey das Numinose in seinen Elementen des Fascinosum und Tremendum entgegen:

> And I have felt a presence that *disturbs* me
> With the *joy* of elevated thoughts.

Prof. J. W. Harvey, der Ottos Buch „Das Heilige" ins Englische übersetzt hat, führt in einem Nachtrag außer der obigen Prelude-Stelle noch zwei andere Stellen an, in denen Wordsworth numinose Erlebnisse schildert, in denen das Tremendum überwiegt. Er sagt (S. 242): „Endlich zu dem Beispiel von S. 107 (Hiobs-Erlebnis bei Max Eyth in seiner Novelle „Berufs-Tragik" in der Sammlung „Hinter Pflug und Schraubstock") möchte ich hinweisen auf Wordsworths Prelude X, 437—469. Auch Wordsworth erzählt uns hier, wie gerade das Furchtbare jener Zeit (vgl. Goethe, Dichtung und Wahrheit) und ihrer Katastrophen, wie ihr „Ungeheures" ihm zur Offenbarung wurde einer „presence" of the Holy and the Divine, ebenso wie das in dem Erlebnis von Max Eyth der Fall war." Dazu kommt dann noch in einem Nachtrag zur 17. Auflage des „Heiligen" die Stelle

> High things before which our mortal nature
> Doth tremble like a guilty thing surprised.

Diese Beispiele werden sich noch vermehren lassen[1]). Aber

---

[1]) Während die Arbeit schon im Druck ist, fällt mir ein Aufsatz in die Hände „The Hibbert Journal", July 1930, S. 600—615, W. A. Claydon: ‚The Numinous in the Poetry of Wordsworth.' Die Abhandlung gründet sich auf Rudolf Ottos Buch „Das Heilige". Claydon ist zu ähnlichen Ergebnissen gekommen wie wir. Im Mittelpunkt des Interesses steht ihm die Frage nach dem numinosen Element in Wordsworths Dichtung. Auch Claydon betont (S. 603/604): „But Wordsworth's experiences were not gained by his opposing himself to the outside world; they came to him naturally as he abandoned himself to his environment. The mountains of the Lake Country, with their austerity and severe economy of sense-impressions, favoured the evocation of the numinous experience, which was frequently stimulated in addition by that which baffles sensory apprehension — darkness, mist, the void sky, vastness without clear shape, silence or the formless

doch überwiegt bei WORDSWORTH weit das panentheistische Gotteserleben, das im Faszinosum mehr begründet ist als im Tremendum und in dem der Mensch sich durch den Organismusgedanken verbunden fühlt, durch die Natur hindurch mit der Gottheit.

Wenn wir uns die Erlebnisse des Tremendum ansehen, so entfallen sie auch alle mehr oder weniger auf die Jugendzeit. Ich möchte hier noch einmal auf die Bemerkung von MUNK hinweisen,

---

and incessant murmur of the winds. *It was of the utmost importance that these experiences came to him naturally, for thus he associated with them the noblest gifts of his other faculties, and saw a unity and harmony in the growth of the spirit, fostered, not deluded by its environment.*" Es ist hier eine vollkommene Übereinstimmung mit unseren Ausführungen. Nur daß in unserer Abhandlung versucht wurde — unter dem Gesichtspunkt psychologischer Strukturtypologie — nach dem Warum zu fragen. CLAYDON stellt auch die eigentümliche Mischung fest, die das religiöse Element bei WORDSWORTH mit dem ästhetischen eingeht. S. 607: „Let us consider other occasions on which Wordsworth seems clearly to differentiate between *the ‚visionary' experience and the heightened exercise of the aesthetic faculty, with which it is most often confused*". Er beweist die Tatsache: „that he (Wordsworth) seems to value his environment not primarily for its beauty". Denn WORDSWORTHs höchstes Erleben ist (Prel. II, 302) „by form and image unprofaned". Hieraus folgt, daß WORDSWORTH das Hinüberschreiten aus der ästhetischen Sphäre in die religiöse Sphäre höher einschätzt als das Verbleiben in der ästhetischen. Und WORDSWORTH ist sich des Überschreitens der ästhetischen Sphäre bewußt geworden. S. 608: „Wordsworth feels himself to have passed from aesthetic experience to another qualitatively different from the apprehension of a stern and noble beauty *to knowledge of something beyond aesthetic intuition, and which he cannot clearly describe or name. If we term it knowledge of the numinous,* it is merely that we may have a neutral term to denote its positive, unique but transcendent nature, and to suggest its oneness with the object of religious experience". Auch CLAYDON betont, daß in Wordsworths Erleben des Faszinosum und Tremendum das Hingezogensein bedeutend stärker ausgeprägt ist: S. 606: „But in Wordsworth dread is overborne by fascination; he is filled with ‚shadowy exultation' and ‚visionary power', ‚an obscure sense of possible sublimity'." Der numinose Grundcharakter in WORDSWORTHs Dichtung ist für CLAYDON bewiesen. Wir können uns dieser Behauptung nur mit den obigen Einschränkungen (Fehlen des Kreaturgefühls, Imagination als Kraft vom *Menschen* aus!) anschließen. Ebenfalls können wir einer anderen These von CLAYDON in ihrer Eindeutigkeit nicht zustimmen: CLAYDON erklärt den fehlenden Theismus bei WORDSWORTH aus der zeitgenössischen orthodoxen Theologie von PALEY, die eine Kluft zwischen Gott und Numinosem aufgerissen hatte und daher das religiöse Bedürfnis von WORDSWOTRH nicht befriedigen konnte. S. 609: „And this divorce between the numen and the God of orthodoxy accounts for WORDSWORTHs obvious failure to find in the earnest theism of his later years any real consolation for the decline of his faculty of divination, ‚full early lost and fruitlessly deplored'. It accounts, to, for WODRSWORTHs failure clearly to identify this faculty with the inmost core of religious experience, though his language constantly implies a felt if not clearly defined relation between them."

der die Abweichung zwischen den Erlebnissen aus früher Jugend und denen der späteren Epoche betont: In den Alpen scheint tatsächlich das Furchtbare in der Natur dem Wunderbaren Platz zu machen, um ihm für immer zu weichen. Man kann auch so sagen: Bei dem reifen Wordsworth weicht das Tremendum im Erleben des Numinosen immer mehr dem Moment des Faszinosum, des liebenden Sich-Hingezogenfühlens zur Gottheit, das seinem J_1-Typus entspricht.

Jedenfalls liegt bei dem reifen Wordsworth die Sache so: Wohl hat er das Gefühl des „Numinosen". Sein Erleben aber hat den ruhigen Charakter, den Otto in dem Satz ausdrückt (S. 13): „Das Gefühl davon kann mit milder Glut das Gemüt durchziehen in der Form schwebender, ruhender Stimmung versunkener Andacht. Es kann so übergehen in eine stetig fließende Gestimmtheit der Seele, die lange fortwährt und nachzittert, bis sie endlich abklingt und die Seele wieder im Profanen läßt... Und es hat seine Entwicklung ins Feine, Geläuterte und Verklärte. Es kann zu dem stillen demütigen Erzittern und Verstummen der Kreatur werden, vor dem — ja wovor? Vor dem, was im unsagbaren *Geheimnis* über aller Kreatur ist." Diese letzte Haltung können wir auch bei dem reifen Wordsworth oft beobachten.

Zu diesen Zeilen von Otto stimmt es auch, wenn Fehr von Wordsworth sagt: „Seine kosmische Intuition verhilft ihm zu einer kräftigen Lebensbejahung, die mit der Glückseligkeit der bekehrten frommen, christlichen Seele im Einklang steht" (Walzel, Handb. S. 64). Nur darf bei diesem letzten Ausspruch nicht vergessen werden, daß der Weg zu dieser Glückseligkeit *durchaus unchristlich* ist.

IV. *Das panentheistische Glaubensbekenntnis. Einheit von Gottheit — Menschheit — Universum*

Ich führe hier noch einmal Fehr an (a. a. O. S. 63): „Er besingt sie (seine kosmische Intuition) als echter Mystiker in der Ausdrucksweise der Religion. In dieser heiteren und seligen Stimmung erleichtert sich uns das Gewicht des Geheimnisses

Daß die orthodoxe Theologie Wordsworths Erleben nicht entgegenkam, ist selbstverständlich. Aber liegen hier nicht die Quellen tiefer? Aus unseren Ausführungen geht hervor, daß dem Romantiker J_1-Wordsworth der Theismus weit ferner liegt als der Panentheismus. Claydon selbst stellt die Vermischung zwischen religiöser und ästhetischer Sphäre fest, eine Grundhaltung, die dem theistischen Gotteserleben viel ferner steht als dem panentheistischen, in dem die Erde als „das Kleid der Gottheit", als „die Chiffreschrift des Unendlichen" Raum bietet für ästhetische Betrachtungen.

dieser unfaßbaren Welt. Die Erregungen lenken uns sanft, bis daß der Atem dieser leiblichen Form, ja selbst die Bewegung des Blutes fast innehält und wir körperlich in Schlaf versinken und zu einer lebendigen Seele werden. Dann blicken wir in das Leben der Dinge. Diesem Nervenerlebnis, wo der Gang der Kräfte vom All durch den Körper zur Menschenseele hingeleitet wird, schließt sich die Wahrnehmung der göttlichen Immanenz an. Das Kausalitätsgesetz wird angewendet und die Ursache der Ekstase, die Naturerscheinung, wird Gott genannt: ‚Und ich habe gefühlt eine Gegenwart, die mich durchdringt mit der Freude erhabener Gedanken, die Ahnung einer Wesenheit, die alles durchwebt, deren Wohnstätte das Licht untergehender Sonnen, der runde Ocean, die lebendige Luft, der blaue Himmel und des Menschen Sinn ist.' Der Immanenzerklärung folgt das pantheistische Glaubensbekenntnis auf dem Fuße: ‚Eine Bewegung und ein Geist, der alle denkenden Wesen und die Objekte alles Denkens treibt und alle Dinge durchrollt'. So hat Wordsworth nach seinem ekstatischen unbewußten Hineinfühlen sein bewußtes, von Plato beeinflußtes Herausfühlen verstandesmäßig nachträglich als Pantheismus formuliert."

Ich habe die ganze Stelle von Fehr ungekürzt gebracht, weil sie eine sehr feine Übersetzung der wichtigen Tintern-Stelle gibt.

Wir sehen hier deutlich, wie Wordsworth nachträglich den irrationalen Erlebnisinhalt in eine rationale Form bringt. Wenn die rationale Form uns keine Begriffe von bestimmter Klarheit bringt, dann liegt das an der Art des romantischen Gotteserlebens. Doch soviel sei bemerkt, daß wir mit der Bezeichnung „Pantheismus" bei Fehr nicht übereinstimmen, sondern Wordsworths Gotteserleben als „Panentheismus" ansehen.

Pughe stellt fest, daß unter den englischen Dichtern zu Anfang des 19. Jahrhunderts eine eigenartige Übereinstimmung herrscht in der proteischen Gestalt, in die sie ihren Gottesglauben gekleidet haben. Dabei hat er aber auch den alternden Wordsworth im Auge, der oft zwischen einer panentheistischen und einer theistischen Ausdrucksweise schwankt. Ganz theistisch z. B. ist das Gedicht: „Near the Spring of the Hermitage"; Suscriptions XIII (1818):

Troubled long with warring notions
Long impatient of Thy rod,
I resign my soul's emotions
Unto Thee, mysterious God! (O. E. S. 550.)

Daß aber Wordsworth auch in seiner romantischen Zeit zu den verschiedensten Anreden an Gott gelangt, liegt, wie wir gesehen haben, im romantischen J_1-Erleben. Deutschbein betont die verschiedene Form, in der der Romantiker sein Erleben des Kosmos widergibt (W. d. R., S. 31): „Dies Geistige, das das All-Eine ist, das alles Lebendige in sich schließt, aus dem alles Lebendige hervorgeht, das in ewiger ruheloser Bewegung ist, wird von den einzelnen Romantikern verschieden gefaßt und entsprechend verschieden bezeichnet; bald in religiöser Weise als Gott, Gottheit; bald in philosophischer Weise als Mittelpunkt, Zentrum, Absolutes, innerste Welt, Weltseele, Weltgeist usw. Wordsworth spricht von einer „abstract intelligence" whose kingdom is where time and space are not" und ruft das letzte und oberste Prinzip an als Exc. IV, 79:

Thou, dread source,
Prime, self-existing cause and end of all
That in the scale of being fill their place."

Aber Wordsworth spricht nicht nur von einer „abstract intelligence". Nein, sämtliche der eben genannten Bezeichnungen kehren in seinem Werk wieder.

Wir schließen das Kapitel mit einem Wort der deutschen Romantik, die auch die gleiche schwebende religiöse Haltung zeigt wie Wordsworth: „Jede Beziehung des Menschen aufs Unendliche ist Religion, nämlich des Menschen in der ganzen Fülle seiner Menschheit." Wir sahen schon in dem Alpen-Erlebnis bei Wordsworth den höchsten Gipfel, den die romantische Religion erklimmen kann und betonten (S. 31): ein Erleben hierüber hinaus gibt es für den Romantiker nicht. Wir verstanden darunter: ein Erleben, das über die Beziehung der Natur zum Unendlichen hinausgeht, gibt es für den Romantiker nicht.

Zusammenfassend sei gesagt: Wordsworths synthetische Erlebnisart drängt zu einem panentheistischen Gott. Die Natur bringt ihm das Einheitserleben, denn sie ist ihm das Alphabet der Gottheit. Aber *nur* das Alphabet! Denn das Einheitserleben von Gottheit — Menschheit — Universum läßt die Gottheit nicht völlig im Universum aufgehen. Gott ist mehr als die Natur. Für den Menschen ist er erfaßbar in der Sphäre des Transzendentalen. Dabei haben wir es bei Wordsworth mit einer ausgesprochenen Selbsterlösung zu tun: die harmonische Freude, die ihn stets ergreift bei der Einheitsschau, bringt ihm die innere Erlösung. Christliche Gedanken von Sünde und Erlösung liegen

ihm daher fern. Ebenfalls fehlt ihm das Kreaturgefühl. Erst später, als durch die zunehmende Erstarrung die Erlebniskraft der Imagination erlischt, nimmt Wordsworth seine Zuflucht zu der christlichen Lehre. Da muß ihm der Erlösungsgedanke im Christentum Halt geben, denn er selbst ist nicht mehr fähig, die Synthese der Gegensätze in künstlerischer Schau von sich aus zu vollziehen. Aber auch hier bricht immer wieder der romantische Wordsworth durch, dessen Erlebnisart am besten gekennzeichnet ist mit den Worten: Wordsworth erlebt die metaphysische Einheit und Totalität des Universums.

Schluß

Zusammenfassung

Die Bedeutung von WORDSWORTHs J_1 und J_3 für die Frage nach Einheit und Totalität

Wir haben zwei Seiten von Wordsworth aufzuzeigen versucht: seine Veranlagung J_1 und J_3. Dieses zusammenfassende Schlußkapitel soll diese Veranlagung von Wordsworth beleuchten unter der Perspektive der Einheit und Totalität.

Es werden dabei folgende Fragestellungen auftauchen:

1. Inwieweit ist dem Künstler Wordsworth Einheit und Totalität zuzusprechen, und
2. verkörpert der Mensch Wordsworth die gleiche Einheit und Totalität oder weicht sie von der Totalität als Künstler ab und inwiefern?

Wir wenden uns zunächst dem Künstler Wordsworth zu. Hier wird eine Beantwortung unserer Frage nicht schwer. Überall in der Arbeit trat ja gerade in dem künstlerischen Erleben bei Wordsworth kraft seiner Vollintegration die menschliche Einheit und Totalität hervor, die hier die Grundlage war zur metaphysischen Einheit und Totalität.

Die J_1-Linie bei Wordsworth führte uns: durch Integration und Kohärenz hat Wordsworth zugleich die *Bedingung* zur Einheit und Totalität in sich und zur Einheit mit der Außenwelt, die hinaufführt — durch den Mittler Natur — zum Erleben metaphysischer Einheit und Totalität. Die schöpferische Kraft zu diesem Erleben entspringt wiederum seiner Integration: die Imagination = J_1-Phantasie ist die Einheit von Anschauung und Gefühl. Sie ist die Ursache zum Erleben der Synthese der Gegensätze und damit der kosmischen Einheit. Denn das Wesen dieser Synthese ist es, daß sie das Endliche im Un-

endlichen, das Zeitliche im Ewigen, das Individuelle im Allgemeinen schaut.

So schließt sich ein Ring: Integration — Kohärenz — Imagination = J_1-Phantasie — Synthese — Einheit und Totalität.

Was diese Totalität für Wordsworths Kunst bedeutet, sahen wir auch. Wir haben Wordsworths Kunst kennen gelernt als einen höheren Naturalismus, den wir in den Grundbegriffen zeichneten. Dazu haben wir seine Kunst gezeichnet als einen gewissermaßen realen Idealismus: das heißt, Wordsworth ist dem kleinsten Gegenstand liebevoll hingegeben, da er ihm die Pforte ist zum Transzendentalen. Die Augenblicke, in denen Wordsworth die transzendentalen Werte erlebt, aber sind gesteigertstes Leben, sie machen das Wesen seiner Kunst aus. Wir nannten seine Poesie deshalb Transzendentalpoesie. Sein Künstlertum ist ein Ringen um eine reine Kunst, die frei von wesenlosen Zufälligkeiten ist. Für ihn kommt es nur darauf an, daß seine poetische Sprache, die in krasser Reaktion gegen die „poetic diction" entstanden ist, die Idee widerspiegelt. So ist sein höherer Naturalismus ein aus der Wirklichkeit heraus ins Transzendentale gehobenes Idealbild, das immer seinen Konnex mit der Wirklichkeit behält und nie Gefahr läuft, in blutleere Abstraktion auszuarten. Auf dieser romantischen Grundlage aber malt Wordsworth die reizvolle nordenglische Seenlandschaft, den Frühling in den Bergen, den Sonnenuntergang auf dem Meer, zeichnet er uns den kernigen Bauern von Westmoreland und gibt er uns seine höchste panentheistische Intuition. Wir erkannten in der Zeichnung der konkreten Einzelheiten schon einen Einschlag des J_3-Wordsworth. Auch in dem künstlerischen Schaffensakt zeigte sich bei Wordsworth schon eine Vermischung von J_1 und J_3. Ebenfalls war bei Wordsworths Stellung zum Universum, zur Gottheit nie eine unvermischte J_1-Haltung festzustellen (wise passiveness, kein Auflösen im All und in der Gottheit).

Noch deutlicher tritt die J_3-Komponente bei dem *Menschen* Wordsworth hervor. Was bedeutet aber diese Feststellung für die Frage nach künstlerischer und menschlicher Einheit und Totalität?

Jaensch[1]) hat sehr klar und scharfumrissen die Grenzen des J_1-Erlebens hingestellt, und zwar gerade unter dem Gesichtspunkt der Totalität: Der Typologe „wird einer weiter-

[1]) Aus dem Artikel von Jaensch: „Die Fortbildung der Eidetik" in dem von Brugsch und Lewy herausgegebenen Sammelwerk „Die Biologie der Person", Berlin und Wien 1930: S. 908/909.

gehenden These des gleichen Kreises (George — Gundolf) als nicht im Einklang mit seiner eigenen Erfahrung befindlich, seine Zustimmung versagen müssen: der Behauptung, daß in der vollintegrierten J_1-Struktur, im Künstler in dem eben bestimmten Sinne, *schon der Inbegriff aller Menschenwerte überhaupt gegeben sei.* ... Wir bezeichneten die J_1-Struktur, die zugleich in Wesensaffinität zur Kunst steht, als ‚vollintegriert'. In jede ihrer Betätigungen treten alle anderen Seiten des menschlichen Lebens ein, in jeder schwingen sie alle mehr oder weniger mit. So scheint es, als sei sie schon, mit einem Worte Wilhelm von Humboldts gesprochen, die menschliche ‚Totalität' und damit die Vollendung des Humanitätsideals. Allein hier weist die empirische Typologie andere Wege."

Jaensch führt dann weiter aus, daß der J_1-Typus durch seine vollkommene Aufgeschlossenheit der Welt gegenüber einem leeren Raume vergleichbar ist: die Dominante im Welterleben von J_1 bilden die Erlebnisse, die durch die Außenwelt gegeben sind. Sie bilden die „Integrationskerne". So besteht der Integrationskern des J_1-Typus in *Vorstellungen*, da ja die Außenwelt in Vorstellungen gegeben ist. So täuscht der J_1-Typus sich und anderen Totalität vor, wo er keine besitzt. Diese Täuschung beruht auf[1]): „Der *erste* Grund liegt darin, daß in diesem Integrationskern alle anderen seelischen Schichten der die Welt betrachtenden mitschwingen. Der *zweite* ist, daß er auf diesem Wege die ganze Welt und damit *alles menschliche Sein* in sich aufzunehmen meint. Der Grund, weshalb er die vermeintliche Totalität trotzdem nicht erreicht, liegt darin, daß er wesentlich immer in der Sphäre der *Vorstellungen* verbleibt, wieviel diese auch von den anderen Seiten menschlichen Seins in sich aufnehmen und einsaugen mögen. Aber es gibt doch noch ganz andere Stellungnahmen zur Welt als die des *vorstellenden Erfassens*, selbst wenn das denkende und einfühlende damit in engster Verknüpfung auftritt. Es gibt z. B. eine andere Struktur (J_3), der man hohe Werte gleichfalls nicht wird abstreiten können, die gar nicht *so vieles* spiegelt, gar nicht in so enger Kohärenz mit der Welt lebt, aber *eines* in bestimmter, unveränderlicher und unverrückbarer Weise festhält, die auch die feste innere Linie, die Integration nach innen hin, die Kraft und Festigkeit besitzt, um ein vorgestelltes Ideal auch in sich zu verwirklichen. Daran

[1]) a. a. O. S. 910.

aber fehlt beim J_1-Typus oft viel, und darum vermag er die menschliche ‚Totalität' in sich nicht darzustellen."

Dieser letzte Satz führt uns weiter in unserer Betrachtung. Wir sehen hier bei Wordsworth zwei Seiten sich glücklich ergänzen und zu einem vollen Bilde sich vereinigen: Wir haben in der Arbeit schon immer auf diese beiden Seiten hingewiesen. Jetzt aber schließen sich alle Einzelzüge zu einem harmonischen Ganzen zusammen: J_1 und J_3. Das bedeutet für Wordsworth: er hat durch J_1 die Einheit und Totalität nach außen hin, er hat durch J_3 die festen inneren Integrationskerne, die die Einheit nach innen hin sichern. So erscheint er uns als ein Ausdruck von menschlicher und künstlerischer Totalität, wie sie nur ganz selten erreicht wird. Das stimmt. —

Aber nun kommt die sehr große Schattenseite, die diese Veranlagung für Wordsworth mit sich bringt. Jaensch sagt: „... Jede stärkere Abweichung von der vollintegrierten J_1-Struktur bringt bestimmte Eigentümlichkeiten mit sich, die in künstlerischer Hinsicht *Unzulänglichkeiten* darstellen oder gar in irgend einer Richtung *aus der Kunst herausführen*[1])."

Wie Wordsworth unter seiner kunstfeindlichen J_3-Veranlagung gelitten hat, trat in seinen Betrachtungen über das Kind deutlich hervor. Die Zuflucht, die er zum Kinde ergreift, ist ja nichts anderes als ein Suchen nach seiner dahinschwindenden J_1-Struktur. Denn J_3 brachte ihm die vorzeitige Erstarrung, ließ in ihm den Künstler schon mit 32 Jahren allmählich dahinsiechen.

Aber auf der andern Seite brachte J_3, wenn auch nur für eine ganz kurze Zeit, Wordsworth eine menschliche Totalität, die einzig ist. Darauf beruht auch der unsagbare Reiz, den Wordsworths Gedichte aus seiner Blütezeit noch heute auf uns ausüben. Wir fühlen in ihnen eine Wahrheit und eine Tiefe, die etwas von einem Ursprünglichen, Urquellenden an sich hat.

In seiner Blütezeit, d. h. aber ungefähr von 1797—1805. Wir sehen, wie die Behauptung, die wir in unserem Vorwort aufstellten, damit ihre Grundlage erhält: der wahre Wordsworth ist der, den wir auf der Schwelle von Sturm und Drang zu seiner Reife sehen, der noch im Besitz seiner jugendlichen Frische und Biegsamkeit ist und der doch den Ernst seines Dichterberufs vollkommen erfaßt hat.

Aber auch wenn wir hauptsächlich nur diesen Höhepunkt von Wordsworth ins Auge gefaßt haben, so haben wir doch die

[1]) Die Biologie der Person, S. 908.

Berechtigung zu sagen: der ganze Wordsworth wurde erfaßt. Denn das war gerade dadurch möglich, daß auf seinem Höhepunkt sich beide Seiten unverkümmert zeigen. In seiner Jugend sahen wir *nur* den J_1-Wordsworth (I. Kap.). In seinem Alter würden wir mehr und mehr *nur* den J_3-Wordsworth sehen. Auch hier bestätigt sich unsere Behauptung: der wahre Wordsworth ist der jugendhafte Wordsworth, den wir in unserem zweiten Teil der Arbeit als den reifen Wordsworth bezeichneten. Es muß dabei stets berücksichtigt bleiben, daß wir unter dem reifen Wordsworth den der Jugend nahestehenden Dichter meinen.

Wir sagten in unserem Vorwort: Knight gibt eine richtige Perspektive — die neue Forschung gibt eine richtige Perspektive. Uns ermöglicht sich auf Grund psychologischer Grundlagen die Synthese, die auch schon in mehreren neuen Arbeiten erfaßt ist. Nur hoffen wir, daß sich mehr Einfachheit und Selbstverständlichkeit in der Wordsworth-Auffassung ergibt.

Wir glauben sagen zu dürfen: die Arbeit hat das bestätigt. Wir konnten allerdings nur kurze Skizzen bringen, da sonst der Rahmen der Arbeit gesprengt worden wäre. Aber deshalb wählten wir absichtlich Brennpunkte, in denen sich die Veranlagung von Wordsworth besonders klar zeigte: seine Stellung zum Universum — zur Menschheit — zur Gottheit. Alle anderen Punkte, die noch auftauchen können und werden, werden sich diesen Brennpunkten unterordnen können.

Möglich war aber erst die klare Erkenntnis dieser Brennpunkte durch Anwendung von Richtlinien, die die Psychologie uns in die Hand gab: durch Betrachtung des Dichters vom Gesichtspunkt der Typologie aus. Wir erkannten durch diese Beleuchtung Wordsworth als einen ausgesprochenen Mischtypus in seinem naiven jugendaffinen Künstlertum des J_1-Typus und in seiner englisch orientierten Charakterlinie (J_3), die seiner Poesie die eigentümliche Wordsworth-Färbung gab, die die tiefe Echtheit des Menschen Wordsworth uns bewundern ließ, und die auf der anderen Seite so früh zerstörend in sein Künstlertum eingriff.

Die phänomenologische Art der Betrachtung aber erhält damit ihre letzte Wurzel in der psychologischen Grundlage.

Literatur

Ein ausführliches Verzeichnis der neueren Wordsworth-Literatur hat R. A. Rice gegeben (Smith Coll. Studies in Mod. Lang. V 2, Jan. 1924).

Meist benutzte Werke und Textausgaben:

WILLIAM WORDSWORTH: Peotical Works. Oxford Edition, London 1916.
— The Prelude ed. by E. de Selincourt. Oxford 1926.
— Prose Works ed. by Knight, 1896.
— Letters of the Wordsworth-Family, 1907.
H. B. COTTERILL und T. W. ROLLESTON: Über Wordsworth und Walt Whitman. 2 Vorträge. Dresden 1883.
M. DEUTSCHBEIN: Das Wesen des Romantischen. 1921.
— Romantisch und Romanesk. Britannica: Förster-Festschrift 1929, 218 ff.
— Kolleg: Die englische Romantik. Die romaneske Literatur in England.
B. FEHR: Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Walzels Handb. d. Lit.-Wissensch., S. 61—74.
H. W. GARROD: Wordsworth, Lectures and Essays. Oxford 1923.
MARIE GOTHEIN: William Wordsworth, sein Leben und seine Werke, seine Zeitgenossen. Halle 1893.
G. M. HARPER: William Wordsworth, His Life, Works, and Influence. London 1916.
WILH. HAUSENSTEIN: Vom Künstler und seiner Seele. Heidelberg 1914.
GERHARD HENSEL: Das Optische bei Wordsworth. Diss. Marburg 1930.
W. DILTHEY: Das Erlebnis und die Dichtung. 8. Aufl. Leipz. und Berlin 1922.
E. R. JAENSCH: Grundformen menschlichen Seins. 1930.
— Wirklichkeit u. Wert in der Kultur u. Philosophie der Neuzeit. Bln. 1929.
— Psychologie und Ästhetik. Zeitschrift für Ästhetik. 1925.
— Psychologische Typenforschung und Wertphilosophie, mit besonderer Berücksichtigung auf die Fragen der Religionspsychologie, in: Bericht über den X. Kongreß f. exp. Psychologie in Bonn. 1928. S. 125—128.
Manuskripte demnächst erscheinender Werke: inzwischen erschienen:
1. Vorfragen der Wirklichkeitsphilosophie. Abhandlungen und Monographien zur Philosophie des Wirklichen. Leipzig 1931.
2. Die Biologie der Person, hrsg. von Prof. BRUGSCH und Prof. LEWY. Berlin und Wien 1930.
— Kolleg: Einführung in die Philosophie. Psychologie.
MARIE JOACHIMI: Die Weltanschauung der Romantik. 1905.
NOVALIS: Schriften, hrsg. von HEILBORN. Berlin 1901.
RUD. OTTO: Das Heilige. 1924.
— Westliche und östliche Mystik, in: Logos, Bd. 13 (1924), Heft 1.
E. LEGOUIS: Wordsworth in a New Light.
— Wordsworth and Anette Vallon.
— William Wordsworth. Cambridge-History of Engl. Lit. XI, V, 93 ff.
ELIAS MUNK: William Wordsworth, in: Germanische Studien, hrsg. von EBERING, Heft 52. Berlin 1927.
REINH. NOLTE: Analyse der freien Märchenproduktion. Diss. Marburg 1924.
F. H. PUGHE: Studien über Byron und Wordsworth, in: Anglistische Forschungen, hrsg. von HOOPS. Heidelberg 1902.
A. SCHIER: Die Liebe in der Frühromantik. Beiträge zur deutschen Lit. Wiss. Nr. 20. Marburg 1913.
FR. SCHLEGEL: Seine prosaischen Jugendschriften, hrsg. v. J. MINOR. Wien 1906.
A. W. SCHLEGEL: Vorlesungen. Deutsche Lit.-Denkmäler d. 18. u. 19. Jahrh. Bd. 17.
SCHLEIERMACHER: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. Neu hrsg. von RUD. OTTO. 3. Aufl. Göttingen 1913.
C. F. E. SPURGEON: Mysticism in English Literature. Cambridge 1913.

Großdruckerei Paul Dünnhaupt, Köthen (Anhalt)

Lebenslauf

Am 17. Februar 1902 wurde ich, Elisabeth Schumacher, evang. Konfession und preuß. Staatsangehörigkeit, als Tochter des Pfarrers Otto Schumacher zu Gelsenkirchen (Westf.) geboren. Den ersten Unterricht empfing ich auf der Volksschule. Von Ostern 1911 bis Ostern 1918 besuchte ich das städtische Lyzeum in Gelsenkirchen. Ostern 1918 ging ich zum Oberlyzeum über, wo ich Ostern 1921 die Reifeprüfung ablegte. Nach einjährigem Seminarjahr erhielt ich das Zeugnis für die Lehrbefähigung. Die folgenden drei Jahre blieb ich in meinem elterlichen Hause. Ostern 1925 wurde ich in Marburg immatrikuliert. Im Februar 1926 bestand ich das Latinum an dem hiesigen Philipps-Gymnasium. Im Februar 1927 legte ich die Prüfung für akademische Turn-, Sport- und Ruderlehrer sowie die Prüfung für die orthopädische Lehrbefähigung ab. Das Sommersemester 1927 verbrachte ich in Göttingen. Im Herbst kehrte ich nach Marburg zurück, um hier meine Studien zu Ende zu führen. Meine Fächer sind: Deutsch, Englisch, Philosophie.

Herrn Prof. Dr. Deutschbein und Herrn Prof. Dr. Jaensch bin ich für die Anregung und Förderung der vorliegenden Arbeit zu großem Dank verpflichtet.